

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РСФСР
ПО ДЕЛАМ НАУКИ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
УРАЛЬСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ
КУРСА ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В X—XI КЛАССАХ ЛИЦЕЯ
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ВЫПУСК I

Печатается по решению ученого Совета СУНЦа
от 30.09.91.

Екатеринбург, 1991

**Опыт изучения курса западной литературы
в X—XI классах лицея**

Методическое пособие. Выпуск I.

Ответственный за выпуск Вербук М. А.

Технический редактор Вавуленко М. И.

Подписано в печать 01.10.91. Формат 60 x 84 1/16.
Бумага для множительных аппаратов. Печать плоская.
Усл. печ. л. 8,05. Тираж 200 экз. Заказ № 588. Бесплатно.
Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный уни-
верситет им. А. М. Горького.

Типолаборатория УрГУ. г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Государственный комитет РСФСР по делам науки и высшей школы
Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный
университет им. А.М.Горького

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ КУРСА ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В X-XI
КЛАССАХ ЛИЦЕЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

ВЫПУСК I

Печатается по решению ученого Совета СУНЦа
от 30.09.91.

Екатеринбург, 1991

Методическое пособие подготовлено на кафедрах методов
обучения и воспитания, гуманитарного образования СУНЦа

Рабинович В. С.

Рецензент: профессор Бабенко В. Г.

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ К УЧЕБНОМУ ПОСОБИЮ ПО ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРА- ТУРЕ

Данное пособие представляет собой курс лекций; реально проведенных в Специализированном учебно-научном центре УрГУ в 1990-91 учебном году. Почасовой объем курса зарубежной литературы в различных классах не был одинаковым - в естественнонаучных классах на этот курс пока мы можем выделить лишь 102 часа (с разбивкой на 2 года) - в связи с этим часть из предложенного здесь материала дается там в сокращенном объеме, часть вообще "опускается". В классах с гуманитарным уклоном курс зарубежной литературы рассчитан на 136 часов (тоже с разбивкой на 2 года) - это дает возможность не только давать в полном объеме предложенный здесь материал, но и больше внимания уделять семинарским формам работы, индивидуальным собеседованиям и т.п.

Курс зарубежной литературы в лицее ведется параллельно с курсами истории мировой культуры и философии, и это определило отсутствие необходимости давать на занятиях по зарубежной литературе слишком подробную характеристику исторического, философского контекстов, контекста материальной культуры и т.п. - это было сделано в рамках других курсов. Если же преподавание зарубежной литературы в том или ином учебном заведении не сочетается с преподаванием других историко-культурных и философских дисциплин, то в таком случае анализ историко-культурного контекста на занятиях по зарубежной литературе должен быть более фундаментальным.

Программа курса охватывает античную литературу, европейскую литературу средних веков и эпохи Возрождения, эпохи Просвещения. XIX и XX веков. Курс зарубежной литературы рассчитан на то, чтобы учащиеся могли получить хотя бы наиболее общее представление

об основных направлениях развития мировой литературы в их взаимосвязи и одновременно взаимоотталкивании, причем особый акцент делался на эволюции тех комплексов идей или архетипов, которые в том или ином виде "носятся в воздухе" в настоящее время. При этом в процессе работы автор сконцентрировал внимание на взаимовлиянии и одновременно на взаимоотталкивании различных направлений духовной эволюции: по убеждению автора, именно осознание многообразия остающихся мировой культуры способствует преодолению тоталитарного, догматического мышления, заставляет взглянуть на действительность с разных сторон (например, именно поэтому автор сопоставил ряд догетевских интерпретаций "фаустовского" сюжета - и гетевскую интерпретацию; именно поэтому он достаточно подробно остановился на сопоставлении утопической и антиутопической традиций (в их историческом развитии)).

Анализируя основные направления развития мировой культуры, начиная с античности и кончая современностью, автор выделил сквозную проблематику, проходящую через весь курс. Ниже представлены некоторые составляющие такой "сквозной" проблематики:

1. "Мифологический" этап как практически неизбежный этап развития любой культурной традиции. Общее и индивидуальное в мифологических мирах разных народов.
2. "Эпический" этап как важный этап на пути развития той или иной национальной цивилизации. Общее и индивидуальное в эпических мирах разных народов.
3. Эволюция представлений об идеале (в широком смысле этого слова) в разных европейских культурах (идея "золотого века" Сатурна в италийской мифологии - утопические миры Ф.Бэкона, Т.Мора и Т.Кампанеллы - "научная" утопия Г.Уэллса и идеи "творческой эволюции" Дж.-Б.Шоу и О.Хаксли). Параллельное разви-

тие утопической и антиутопической традиций (антиутопические мотивы у Ф.М.Достоевского - антиутопии О.Хаксли, Дж.Оруэлла, Р.Брадбери и т.д.).

4. Эволюция представлений о человеческой природе в европейской культурной традиции (античные представления о человеческой природе - ренессансная концепция абсолютного совершенства человеческой природы - духовная эволюция В.Шекспира от ренессансного восхищения человеком к трагическому гуманизму последних лет - исключительный пессимизм свифтовской концепции человеческой природы - оправдание человеком собственной свободы в художественном мире гетевского "Фауста" - представления о человеческой природе О. де Бальзака, Э.Золя, Ги де Мопассана - трагический гуманизм У.Голдинга и т.д.).
5. Эволюция представлений о взаимоотношениях между личностью и объемлющим ее целым (триада "личность - род - государство" в мире античной трагедии ("Антигона" Софокла, "Ифигения в Авлиде" Еврипида) - идея жесткого подчинения личности целому, проходящая через все без исключения эпохи - ренессансная идея права человека на безграничную свободу - классицистическая концепция приоритетной иерархии
 - 1) Государство
 - 2) Род
 - 3) Личность - подавление свободы личности во имя достижения "рая на земле" для всех в утопических мирах Т.Мора и Т.Кампанеллы, в антиутопических мирах О.Хаксли и Дж.Оруэлла).
6. Эволюция представлений о мере предопределенности и мере свободы выбора; проблема ответственности за предопределенный чужой волей поступок; проблема "трагической вины" (проблема "трагической вины" в трагедиях Софокла и Еврипида (в том числе - сопоставление "Электры" Софокла и "Электры" Еврипида)-идея

предопределенности человеческих поступков внешними факторами, характерная для натурализма – размышления ремарковских и хемингуэвских героев о мере свободы и мере необходимости – экзистенциалистский подход к этим проблемам и его отражение в произведениях Ж.-П. Сартра и А. Камю).

7. Общее и индивидуальное в различных национальных смеховых культурах. Эволюция карнавальных традиций (древнегреческая карнавальная традиция и соответственно Итальянская традиция Сатурналий – древнеаттическая и новоаттическая комедии – смеховой компонент в древнеримской литературе (Плавт, Теренций, Петроний, Ювенал, Апулей) – европейская смеховая культура Средневековья и эпохи Возрождения – комическое в произведениях Шекспира – типологическое сопоставление немецких шванков и русских городских повестей XVIII века и т. п.).
8. Философская сущность представлений о загробном царстве в рамках разных культур; философия жизни и смерти (представления о загробном царстве древних греков – "Энеида" Вергилия – "Божественная комедия" Данте).
9. Личность и тоталитаризм (особый акцент был в связи с этим сделан на антитоталитаристской традиции в немецкой литературе 30-х – 50-х годов XX века – в частности, на произведениях Г. Гауптмана, Л. Фейхтвангера, Э.-М. Ремарка, В. Борхерта, Б. Брехта).

Построение учебного курса по такому принципу предполагает включение в курс достаточно большого количества произведений. При этом автор старался найти "золотую середину" между двумя крайностями: с одной стороны, дать достаточно широкую культурную панораму, но, с другой стороны, избежать перечислительно-реферативного подхода. С одной стороны, автор вынужден был не

включать в курс многое из того, что по идее должно изучаться; с другой стороны, порой в жертву большей широте охвата приносилась глубина проникновения в тот или иной литературный текст, однако при этом мы пытались найти тот "порог", за которым все же количество освоенных художественных миров переходит в новое качество воспринимающего сознания, в формирование у учащихся способности понять основные тенденции развития мировой культуры. В какой степени это удалось - судить читателю.

Другой задачей работы над данным курсом было формирование у учащихся способности к различению творческой индивидуальности художника, той специфики, которая отличает каждого из изучаемых писателей от всех остальных (формирование такой способности также возможно лишь при условии проникновения в большое количество разных - порой несовместимых друг с другом - художественных миров - опять же в определенный момент здесь происходит переход количества в качество). В целях формирования у учащихся этой способности автор порой преднамеренно "сталкивал" разные художественные миры (допустим, Софокла и Еврипида, Флобера и Мопассана) и одновременно стремился к тому, чтобы учащимся была доступна диалектика сочетания в любом художественном мире общего (того, что объединяет писателей одной школы, одного направления, одной национальной культурной традиции, наконец) и индивидуального - того, что отличает один художественный мир от всех остальных, даже родственных художественных миров.

Одна из важных целей работы состояла в том, чтобы познакомить учащихся с взаимодействием разных национальных культурных традиций, с своего рода диалогом культур. По нашему мнению, анализ отдельных литературных традиций в изоляции друг от друга помешал бы восприятию учащимися каждой из этих традиций как

части общемирового процесса. Например, в ходе работы были затронуты взаимосвязи между древнегреческой и древнеримской художественными традициями, проведено сопоставление мифологических миров и эпосов разных народов, при этом делался акцент на общих особенностях (так, например, автор пошел по пути сопоставления немецкой "Песни о Нибелунгах", французской "Песни о Роланде", грузинского "Витязя в тигровой шкуре", киргизского "Манаса" и русского "Слова о полку Игореве"). В процессе изучения европейской смеговой культуры автор также остановился на сопоставлении немецких шванков и русских городских повестей XVIII века. В разделе, посвященном изучению утопической и антиутопической традиций, он остановился и на антиутопическом субстрате в художественном мире Ф.М. Достоевского ("Легенда о Великом Инквизиторе" в "Братьях Карамазовых", "Шигалевщина" в "Бесах" и т. д.). Остановился он и на архетипическом значении некоторых сюжетных конструкций и их реализации в разных национальных культурах (допустим, на реализации сюжетной цепочки "Ненависть человека к своему второму черному "Я" - стремление уничтожить это второе "Я" - обнаружившаяся неотделимость этого "второго "Я" от "первого", светлого "Я" этого же человека" в "Портрете Дориана Грея" О. Уайльда и в "Черном человеке" С. Есенина). Нам кажется, что анализ различных культурных традиций в их взаимосвязи, взаимозависимости, в их диалоге должен способствовать преодолению в сознании учащихся национально-изоляционистских тенденций, осознанию ими того, что, наряду с национальной самобытностью, подлинные произведения искусства наполнены еще и общечеловеческим содержанием, объединяющим разные культурные традиции. Эта задача кажется нам исключительно важной, так как в данный момент, к сожалению, очень немногие осознают возможность осу-

ществования в духовной культуре (да и не только в духовной культуре – но и в экономике, политической жизни, бытовой культуре) национально-самобытных черт и общечеловеческого содержания. Пока очень распространенным стереотипом мышления является максималистское противопоставление: "либо национальная самобытность в изоляции от остального мира – либо утрата национальной самобытности и стандартизация всех сторон жизни". Своей важнейшей задачей автор считал преодоление такого стереотипа.

Безусловно, данный курс (рассчитанный на ограниченное количество часов) не может претендовать на полноту охвата мировой литературы. Курс этот, безусловно, "европоцентричен" – богатейшая традиция восточной культуры заслуживает отдельных научных-методических разработок, а, может быть, было бы целесообразно выделить автономный курс восточной культуры, который бы велся профессиональным востоковедом. Данное пособие представляет собой разработку возможного варианта преподавания курса зарубежной литературы, предполагающего сосуществование с другими вариантами. Мировая культура – это бесконечный космос, и любой ограниченный во времени учебный курс предполагает вычленение из этого космоса более или менее представительных, но непременно ограниченных составляющих. В данном пособии отразился осуществленный непосредственно автором пособия отбор материала, а насколько такой отбор правомерен – судить читателю.

В процессе преподавания курса зарубежной литературы в разных классах практиковались и различные формы отчетности: текущие сочинения, семестровые и годовые зачеты, для желающих – рефераты.

При этом встала проблема несоответствия объема изучаемой или упоминаемой литературы реальным возможностям учащихся. Однако нам кажется, что в этом

нет ничего страшного – по нашему убеждению, человек скорее возьмет в будущем то или иное произведение, если он уже имеет о нем какое-то представление, имеет "ключ" к его образной системе, и такие "ключи" к различным образным системам автор как раз и старался давать. Определяя объем обязательной для чтения литературы, хотел предоставить учащимся большую свободу выбора, чтобы каждый сумел выбрать наиболее близкое лично ему. В связи с этим он "закладывал" в программу отчетности в качестве обязательного условия только тот объем литературного материала, который каждый из учащихся должен был освоить, допустим, в течение семестра, а затем уже сам учащийся мог выбирать из тех произведений, о которых шла речь на занятиях, то, что ему было наиболее интересно (опыт показал, что наиболее "читаемыми" оказались трагедии Софокла, комедии Аристофана, пьесы Шекспира, трагедия И.-В.Гёте "Фауст", новеллы Ги де Мопассана, романы Э.-М.Ремарка). Конечно, подобный подход имеет ряд недостатков – однако автор не решился взять на себя роль судьи и вычленил из безбрежного литературного космоса несколько "канонических" текстов, более достойных прочтения, чем все остальные, поэтому было решено предоставить выбор самим учащимся.

В заключение хотелось бы отметить, что, помимо указанной ниже литературы, при разработке лицейского курса зарубежной литературы и соответственно данного пособия были использованы материалы университетских лекций И. А. Летовой (античная литература), Н. А. Шляхтер (литература средних веков, эпохи Возрождения, эпохи Просвещения конца XIX – начала XX веков), В. Г. Бабенко (литература первой половины XIX века), В. М. Павермана (литература XX века).

Ответственный за выпуск

к. п. н., доцент Вербук М. А., Рабинович В. С.

Культуры большинства народов прошли в процессе своего формирования через мифологическую стадию. Вообще миф — это форма фантастического объяснения тех или иных явлений окружающего мира. В самом деле, выделение "*Homo sapiens*" из животного царства — это был по крайней мере многотысячелетний процесс: вы, наверное, знаете, что современному "*Homo sapiens*" предшествовали такие виды "предлюдей", как питекантропы, австралопитеки, неандертальцы и т. д. Естественно, что жизнь по законам животного мира (в нашем понимании) не предполагает каких бы то ни было попыток объяснения окружающей действительности, в которую животные "вписаны". Но выделение из животного мира характеризуется прежде всего формированием способности к абстрактному мышлению. Естественно, что появление способности к абстрактному мышлению сопровождается и формированием потребности в объяснении окружающего мира: как этот мир возник, откуда взялись земная твердь, воды, небо, каковы очертания земной поверхности, что существует под землей и в небе, каковы первопричины смены времен года, других природных явлений. Имеем ли мы даже сейчас окончательное в своей достоверности ответы на все эти вопросы? Увы, нет — при этом и дело шокирует нас всё новыми сюрпризами, вроде СПИДа, "Бермудского треугольника" или обнаружившегося уменьшения озонового слоя — и ученые начинают судорожно искать ответы на внезапно возникающие вопросы, а остальное население земного шара начинает вытеснять пугающее незнание какими-то фантастическими, либо же полунаучными, полужангастическими объяснениями: причем порой система фантастических или полужангастических объяснений тех или иных явлений приобретает внутреннюю целостность и начинает претендовать на роль научного учения (тем более, что в ряде случаев наука и фантазия образуют

такое причудливое сплетение, что отделить одно от другого оказывается просто невозможным). И вот появляется спиритизм, своего рода учение о вызывании духов умерших (кстати, в конце XIX - начале XX веков увлечение спиритизмом охватило немалую часть русской интеллигенции - прочитайте пьесу Л.Н.Толстого "Плоды просвещения"). И вот появилась уфология - своего рода учение (на стыке науки и системы фантастических представлений об НЛО). Наличие неизлечимых болезней, естественно, порождает причудливую систему фантастических представлений о лечении этих болезней (в сочетании со случайно нащупанными удачными методами лечения). Человеческое сознание не терпит пустоты. Воли недоступно по тем или иным причинам знание - его место займет фантастический мир.

А теперь представим себе первобытных людей, знание которых о мире, в котором они живут, бесконечно мало. Мир для них первоначально - это какое-то нагромождение постоянно меняющих свой облик предметов, скопище непознаваемых сил, которые то оказывают человеку поддержку, то неизвестно почему обрушиваются на человека, угрожая ему гибелью. И вот ужас незнания замещается системой фантастических объяснений, которые на определенной стадии своего формирования становятся мифами.

Свои мифологические миры есть у всех народов. Мы в процессе своей работы основное внимание уделим древнегреческой мифологии, однако по ходу работы будем говорить о том, что связывает мифологический мир древних греков с мифологическими мирами других народов - опираться при этом мы будем на исключительно познавательную и одновременно увлекательную книгу английского религиоведа, этнолога и исследователя фольклора Джеймса Фрэзера (1854-1941) "Золотая ветвь".

Мифологическая культура зарождалась у племен, населявших

острова Эгейского бассейна; в доисторические времена, в период расцвета первобытно-родовых отношений. Безусловно, формировался мифологический мир на протяжении многих столетий: достаточно лишь сказать, что в трудах Гесиода, в частности в его поэме "О происхождении богов" ("Теогония") мы находим уже целостную художественно оформленную мифологическую систему - а ведь это еще VII век до нашей эры!

Первоначально древнегреческая мифология, согласно определению С. А. Лосева, была хтонической. Слово "хтонизм" производно от древнегреческого слова *χθών* ("хтон"), что означает "земля". В это время зависимость человека от окружающей его природы была почти абсолютной: окружающая действительность представляла перед человеком как беспорядочное нагромождение постоянно меняющих свой облик предметов, растений и живых существ, как нечто хаотическое, исполненное неведомых опасностей, грозящих отовсюду и одновременно - неизвестно откуда. Объяснение этого окружающего беспорядка шло по пути перенесения на окружающую природу законов, по которым жило человеческое общество, в том числе - по пути одушевления природы. В самом деле, как объяснить бесконечную смену форм, которые приобретают те или иные предметы, растения или живые существа? Только предположением, что эти предметы или существа наделены такой же душой, как и человек. Именно с этим связан тот факт, что на первых порах даже олимпийские боги отождествлялись с какими-то предметами. Так, верховное божество Зевс почитался в одном из древнегреческих поселений в виде каменной пирамиды, богиня Артемида на одном из островов - в виде чурбана, небезызвестный бог любви Эрот - в виде необделанного камня, Геракл - тоже в виде камня, бог виноделия Дионис - в виде виноградной лозы, а Афина Паллада вообще имела змеиное прошлое. Следует сказать, что стадию одушевления неодушевленного мира про-

шли все или практически все народы. Джеймс Фрезер, в частности, особо останавливается на культе деревьев у разных народов. У древних германцев, например, вера в магическое значение деревьев была настолько сильной, что человек, содравший кору с дерева, подвергался мучительной казни: место, где была содрана кора, обматывали внутренностями виноватого. Литовцы до принятия христианства считали, что человек, сорвавший даже ветку в священной дубовой роще, либо умрет, либо будет изуродован. В республиканском Риме на Форуме росло священное фиговое дерево, и весь город впадал в панику, если это дерево вдруг начинало увядать. На Молуккских островах, по данным Фрезера, с гвоздичным деревом обращаются, как с беременной женщиной. Рядом с ним нельзя не только шуметь, но даже находиться в головном уборе. А мифологические миры некоторых народов включают в себя переселение в деревья душ умерших.

Многие народы имели и священных животных, которые являлись своего рода вместилищами божественных душ. Известно, например, что в Древнем Египте священным животным была кошка, которая отождествлялась с богиней луны, плодovitости и деторождения — ведь эта богиня изображалась с кошачьей головой. В связи с этим за убийство кошки в Древнем Египте назначалась смертная казнь; при пожаре из горящего дома спасалась прежде всего кошка, а уж потом — остальное имущество, а в случае смерти кошки ее обладатели в знак траура выбривали брови, стригли волосы, а саму кошку бальзамировали (интересно, что в средневековой Европе это же животное стало рассматриваться как вместилище сил, враждебных человеку, а попросту сатанинских — и, скажем, в одном из фландрских городов вторая неделя поста называлась "кошачьей" — и кошек в это время сбрасывали с башни). Одушевляться могли и некоторые

части человеческого тела, например голова или волосы. У древних франков считалось, что стрижка волос может нанести человеку непоправимый ущерб, а для франкского короля или принца подстричь волосы означало отречься от своего права на престол. Известен случай, когда два брата умершего франкского короля, домогаясь права на трон и желая "нейтрализовать" прямых наследников, сыновей умершего короля, заманили к себе наследников, а к королеве, бабушке детей послали гонца, который в одной руке держал ножницы, а в другой — меч. Это значило, что у малолетних наследников есть только два выхода: либо согласие на стрижку — либо смерть. Королева заявила, что "предпочла бы видеть их мертвыми, но не подстриженными", и дети были убиты. В некоторых африканских племенах волосы жреца считались обиталищем бога, а их стрижка была бы равноценно изгнанию бога.

Как уже говорилось выше, в основе хтонической мифологии лежал ужас перед непрерывно меняющим свои формы бытием. Именно в связи с этим ранняя греческая мифология буквально наполнена разного рода чудовищами с подчеркнуто дисгармоническим обликом. Здесь можно назвать суровых богинь мести Эриний, преследующих тех, кто нарушил тот или иной незыблемый закон. По определению С. А. Лосева, это "страшные седые старухи со змеями в распущенных волосах и вокруг пояса, с собачьими головами и собачьим лаем, в черных одеяниях, окровавленных от раздираемых ими жертв". Здесь же можно назвать и пятидесятиголового пса Цербера — стража подземного царства мертвых, нимфу Ехидну — полудеву-полузмею, различных животных с пламенем, идущим изо рта, Сфинкса, убивающего всех, кто не разгадал его загадок.

Одушевляя окружающую природу, а затем создавая по своему образу и подобию мир богов, люди, естественно, пытались найти

те нити, которые связывали человека с окружающей одухотворенной природой или с богами, те слова или поступки, которые могут либо умиротворить окружающую природу или верховных существ, либо же разозлить их. Так появились у многих народов так называемые словесные табу и эвфемизмы, то есть слова, которые нельзя было произносить, чтобы не потревожить дух названного существа, и слова-заменители (эвфемизмы). Известно, например, что в древнерусском языке животное, которое мы теперь знаем как медведя, называлось по-другому. Но это исконное название так долго было табу и заменялось разными эвфемизмами ("медведь", "хозяин", "топтыгин"), что скоро вообще забылось. Впрочем, и сейчас мы порой боимся назвать страшные для нас вещи, словно бы боясь потревожить души этих вещей, самим произнесением страшных слов накликав беду.

Даже первобытные представления о справедливости предполагали, что наиболее результативно умиротворить природу или верховных существ можно прежде всего пожертвованием какой-то части добытого в пользу, допустим, этих верховных существ, либо же разного рода самоограничениями. Так появились всевозможные посты, так сформулировались традиции жертвоприношения. Обычно в жертву приносятся какие-то плоды, либо же животные, в особых случаях допускалось и принесение в жертву людей. Прошла через эту стадию и Древняя Греция. Дж. Фрэзер, в частности, говорит о том, что, если в одной из греческих колоний, Марселе, вспыхивала чумная эпидемия, то немедленно находился доброволец из бедняков, которого в течение года кормили на казенный счет, а затем "облачали в священные одеяния, украшали священными ветвями и проводили по городу, молясь о том, чтобы вся тяжесть народных бедствий обрушилась на его голову", после чего либо просто изгоняли, либо даже побивали камнями. В Афинах одно время даже специально содер-

жали на общественный счет нескольких опустившихся людей, чтобы в случае внезапного бедствия не нужно было долго искать искупительную жертву: причем принято было одновременно приносить в жертву двух человек — одного за грехи мужчин, второго — за грехи женщин. В некоторых районах Греции жертвоприношение было своего рода календарным действием — там ежегодно обрасывали в море непременно молодого человека со словами "Будь очистителем нашим". Со временем, правда, процесс жертвоприношения несколько гуманизировался — на одном из греческих островов, Левкаде, к обрасываемому в море с водопада человеку привязывали живых птиц и перья своего рода парашют, а внизу его ловила целая флотилия лодок.

Человеческие жертвоприношения были в ходу у многих других народов — в том числе, кстати и у древних римлян. Не отсюда ли берет свое начало сложившаяся в некоторых учебных, рабочих, армейских коллективах, в исправительных учреждениях традиция непременно иметь своих "козлов отпущения", которые выбираются по какому-то признаку (физический недостаток, особенности характера, факт биографии, статья, по которой человек осужден, первый год службы, национальность и т.д.) и на которых все остальные словно бы перекладывают весь груз общественных грехов, причем делают это с исключительной радостью, носящей порой почти ритуальный характер? Вот такой атавизм первобытного мышления дошел до наших дней.

Охарактеризованные выше традиции жертвоприношения в Древней Греции отразились в мифе о Минотавре, существе с человеческим телом и бычьей головой (ибо рожден он был от женщины и быка), которое жило в Лабиринте (постройка, созданная легендарным Дедалом — отцом Икара, в которую можно войти и невозможно выйти). Минотавру этому, по условиям мира с критским царем Миносом, атланые каждые 9 лет (традиция календарного жертвоприношения) при-

носили в жертву по 7 мальчиков и 7 девушек (традиция приносить отдельно жертву за грехи мужчин и отдельно - за грехи женщин). Миф о Минотавре - это один из древнейших мифов, однако сформировавшаяся со временем традиция гуманистического протеста против человеческого бессилия перед лицом уничтожающих его сил привела к видоизменению этого мифа - и Минотавр был убит Тезеем.

Одной из особенностей именно древнегреческой мифологии является то, что она включает в себя фантастическое толкование не только настоящего, но и прошлого, является своего рода фантастической историей мироздания.

Итак, согласно древнегреческим мифам, "вначале существовал лишь вечный, безграничный, темный Хаос. В нем заключался источник жизни. Все возникло из безграничного Хаоса - весь мир и бессмертные боги". Из Хаоса и произошла богиня Земли - Гея. Из Хаоса выделился Свет - Эфир и Мрак - Эреб, День - Гемера и Ночь - Никта, наконец Любовь - Эрос. От Геи родились Горы, Море и Небо - Уран. Уран взял в жены свою родительницу - Гею, родилось у них шесть сыновей и шесть дочерей. Далее дадим слово Гесиоду - автору "Тесгонии":

Были ужасны и стали отцу своему ненавистны
с первого взгляда. Едва лишь
на свет кто из них появлялся,
Каждого в недра Земли
немедленно прятал родитель,
Не выпуская на свет, и
Злодейством своим наслаждался.
С полной угрозою тяжко
отонала Земля-великанша".

Так начался счет кровавым преступлениям, одно из которых, согласно мироощущению древних греков, неизбежно должно было влечь

другое - по цепочке: преступление - преступление-возмездие - страх отомстившего перед преступлением со стороны других - "предупредительное" преступление - неизбежно следующее преступление-возмездие и т.д., в лучшем случае до тех пор, пока один из наследников сознательно не оборвет цепочку.

Итак, Уран из простой ненависти заточает своих детей в тело Земли. Но грядет возмездие - и по сговору с матерью Геей-Землей один из детей, Крон, оскотпляет своего отца Урана и приходит к власти. С этого момента и получили дети Геи и Урана название Титанов - от греческого слова *"titaino"* - "простираю". Вновь дадим слово Гесиоду: "Детям, на свет порожденным Землею,

Название Титанов
Дал в поношение отец их,
великий Уран-повелитель.
Руку, - сказал он, -
протерли они к нечестивому делу
И совершили злодейство,
И будет им кара за это".

Крону же было предсказано, что преступление, совершенное им, отзовется на его собственной судьбе много лет спустя: он совершил преступление против отца - и воздаяния ему следует ждать от сына: "Знал он от Геи-Земли
и от звездного Неба-Урана,
Что суждено ему свергнутым быть
его собственным сыном".

Дабы избежать воздаяния, Крон, как прежде его отец, подвергает своих детей заточению в собственном чреве - а попросту пожирает. Он считает, что это его спасет, - но от судьбы в мифологическом мире древних греков не уйти никому, даже верховному божеству. И то, что должно было, по замыслу Крона, его спасти - на самом деле его губит. Его злодеяния рожают у его жены, Геи, замысел мести - и она скрывает от съедения одного из своих детей, Зевса.

подоунув мужу вместо ребенка камень. Выросши, Зевс свершил свое

предназначение: "... Промчались года за годами.

Перехитрил он отца,
предписаний послушавшись Геи,
Крон хитроумный обратно,
великий, извергнув потомков,
Хитростью сына родного
И силой его побежденный
Первым извергнув он камень,
который последним пожрал он.
Зевс на широкодорожной земле
этот камень поставил
В многосвященном Пифоне,
в долине под самым Парнасом,
Чтобы всегда там стоял он,
как памятник, смертным на диво".

Отныне Зевс становится верховным божеством. Теперь Зевсу суждено стать жертвой возмездия, и тоже от сына, который будет могущественней своего отца. Во избежание этого, как явствует из "Теогонии" Гесиода, Зевс даже скушал свою первую жену, богиню мудрости Метиду, которой предстояло родить сына - "С сердцем сверхмощным, Владыку богов и мужей земнородных". Но сумел-таки Зевс хитростью вывесть у Прометея, как избежать ему такого жребия (не жениться на морской богине Фетиде, ибо богини судьбы, Мойры, нагадали Фетиде, что, кто бы ни был ее мужем, ее сын будет могущественнее своего отца - и потому быть женой верховного бога ей противопоказано). Вроде бы обреченная тянуться до бесконечности цепочка, наконец, оборвалась.

С этого времени и начинается в мифологическом мире древних греков эпоха богов-олимпийцев (ибо обитали они на горе Олимп). Причем по мере развития древнегреческой цивилизации все более упорядоченным становится и мир мифологических богов. Стихают кипящие на Олимпе страсти. Становится более разумным и поведение

самых богов, а Зевс из жестокого самодура превращается в мудрое верховное существо. В века расцвета древнегреческой мифологии мир богов имел уже весьма четкие очертания: верховная власть принадлежит богу Зевсу. Рядом с ним на Олимпе восседает его жена (седьмая по счету) Гера, которая, в изложении Н. А. Куна, "покровительствует браку и охраняет святость и нерушимость брачных союзов". Морями и всем, что с ними связано, ведает бог Посейдон, брат Зевса. Подземным царством мертвых ведаёт Аид, тоже брат Зевса. В царстве Аида текут реки Стикс, Коцит, Ахеронт и река забвения всего земного Лета (отсюда и пошло "Кануть в Лету"). Охраняет царство многоголовый пес Цербер (в ранних мифах он — обладатель 50 голов, но впоследствии древние греки оставили ему только 3 головы). Души умерших перевозит через реку Ахеронт перевозчик Харон — и с этого момента выхода из царства мертвых уже нет. Человек попадает в руки судей царства умерших Миноса и Радаманта. Реет по сводами царства Аида чернокрылый Бог Смерти Танат, срезавший еще на земле у умирающего прядь волос и исторгающий при этом душу. В царстве Аида проживает и бог сна Гипнос, и боги всевозможных сновидений — и страшных, и даже лживых. Преступники же в царстве Аида оказываются во власти богинь мщения Эриний, обвитых мечами и змеями. Не давая отдыха, они непрерывно терзают своих жертв угрызениями совести.

Но вернемся опять на Олимп. Там мы встретим Бога света, златокудрого Аполлона, стреловержца и покровителя искусств; сестру Аполлона охотницу Артемиду, покровительницу всего, что живет на земле; богиню войны и по совместительству — рукоделю Афины — Палладу, кстати тоже дочь Зевса. Впрочем, Афина — это богиня войны "по правилам"; за войны, участники которых неразборчивы в средствах, отвечает свирепый бог Арес, опять же сын

Зевса и Геры. Богом врачевания древние греки "назначили" Асклепия (он же Эскулап). Любовью "ведает" богиня Афродита и бог Эрот, шаловливый мальчик, поражающий людей из своего лука стрелами любви. Афродите, помимо Эрота, подчинен и бог брака Гименей. Покровитель ремесел - от рождения хромой кузнец Гефест, сын Зевса и Геры, которая, впрочем, увидев новорожденного Гефеста, в гневе сбросила его с Олимпа на Землю. Богиней плодородия является Деметра (от ее имени производно русское мужское имя Дмитрий). Богом вина и веселья является Дионис, внебрачный сын Зевса. Еще один сын Зевса - Гермес, выполняющий обязанности вестника богов и снабженный по сему поводу крылатыми сандалиями, в которых он может перемещаться со скоростью мысли. Он же был покровителем магии и астрологии, он же - покровитель юношества и атлетов: его статуи поэтому ставились в древнегреческих гимназиях. Известен он и как мастер игры на лире, которую он смастерил в первый же день своей жизни из случайно попавшейся ему на глаза черепахи. Но в памяти потомков Гермес остался по другой причине - он был самым плутоватым среди богов. Один из "Гомеровских гимнов" (специфический древнегреческий жанр гимна, посвященного Гомеру) так характеризует Гермеса:

"Сын родился у богини, -
ловкач, изворотливый, дока,
Хитрый пролаз, быкокрад,
Сновидений вожатый, разбойник,
В двери подглядчик,
ночной соглядатай, которому вскоре
Много преславных деяний
явить меж богов предстояло.
Утром, чуть свет, родился он,
к полудню играл на кифаре,
К вечеру выкрал коров.
у метателя стрел Аполлона".

Да к тому же нескольких коров из священного стада еще и зарезать успел, а потом вернулся в свою колыбель и вновь принял облик невинного младенца. А когда разгневанный Аполлон притащил младенца-Гермеса на суд к Зевсу, Гермес держал перед Зевсом такую речь: "Зевс, мой родитель!

Всю правду как есть от меня ты услышишь,
Правдолюбив я и честен душой
и лгать не умею.

Только что солнышко нынче взошло,
как приходит вот этот
В дом наш и ищет каких-то коров
и притом не приводит

Вместе с собой ни свидетелей,
ни понятых из бессмертных.

Дать указание приказывал мне
с принуждением великим

И многократно грозился
швырнуть меня в Тартар широкий

Он-то вон в нежном цвету
многорадостной юности крепкой,
Я же всего лишь вчера родился,-
он и сам это знает,-

И не похож на коров похитителя,
мощного мужа.

Верь мне, ведь хвалишься ты,
что отцом мне приходишься милым:

Если коров я домой пригонял,-
да не буду я счастлив!

И за порогом я не был совсем,
говорю тебе верно!

Гелия я глубоко уважаю
и прочих бессмертных.

Также тебя я люблю
и вот этого чу. И ты знаешь

Сам, что невинен я в этом.

поклонился великою клятвой:
этой прекрасною дверью бессмертных
клянусь,- невиновен!

А уж за обыск я с ним
сосчитаюсь так или этак,
Будь он как хочешь силен!
Ты ж тому помогай, кто моложе!"

С тех пор стал Гермес покровителем плутовства и по совместительству — торговли. Есть в сонме богов и богини судьбы, Мойры — "Людьми определяют они при рождении несчастье и счастье" (Гесиод). Всомогущество Мойр таково, что даже олимпийским богам очень редко удается избежать предсказанной им судьбы. Включает в себя древнегреческая мифология и ряд других существ, отличных от человека, — это и боги более низкого ранга, и Титаны, и разного рода нимфы, катиры, чудовища типа многоголового пса Цербера.

Но каковы же принципы изображения в древнегреческих мифах мира богов? Прежде всего, этот мир является отражением земной реальности. В самом деле, образ жизни, скажем, на Олимпе очень напоминает образ жизни самих древних греков. На Олимп перенесена даже структура первобытно-родового общества (а ведь мифология зародилась у древних греков еще в рамках первобытно-общинных образований). В самом деле, все олимпийские боги — родственники друг другу, а верховное божество Зевс — это одновременно и глава рода, являющийся отцом большинства богов и богинь.

Еще одна особенность ранней мифологии древних греков — отсутствие традиционного для многих впоследствии сформировавшихся религий закрепления за всяким верховным существом роли этического образа. В самом деле, Христос, Магомет, Будда или Конфуций — это прежде всего Пророки, оставившие человечеству заповеди праведной жизни. Олимпийские боги древних греков — это вовсе не праведники и не пророки. Их отличие от простых смертных состоит, во-первых, в бессмертии, а, во-вторых, в неограниченных возможностях созидания и разрушения. Мир богов был для древних греков просто данностью. И если бы была предпринята попытка

оценить нравственный облик олимпийских богов, используя в качестве образца христианские заповеди, то едва ли нашелся бы хоть один грех, которого бы не совершил хоть один из богов: "Не убий" - олимпийские боги бессмертны и потому убивать друг друга не могут, но жизнями смертных существ жертвуют очень легко. "Не укради" - эту заповедь, как известно, нарушил Гермес, похитивший коров Аполлона. Почтение к отцу и матери - но как тогда оценить оскпление Кроном своего отца Урана и низвержение самого Крона его сыном Зевсом? Идея "всеблагого" бога в других религиях неизбежно порождает и порождает вопрос о происхождении Зла на земле. Если всемогущий бог допускает существование этого зла - значит, он не всеблаг. Если же он всеблаг - значит, он не в состоянии искоренить это Зло и, следовательно, не всемогущ. Христианство нашло выход в оценке изгнания всеблагим богом-первых людей из Эдема на землю как справедливого возмездия за нарушение божественной воли. Что же касается богов из мифологического мира древних греков - то они могут нести в мир добро или зло просто по прихоти. Вознегодовала Афина на слишком гордую мастерицу Арахну - и превратила ее в паука. Разгневался Зевс на людей, увидав у них свой огонь, похищенный титаном Прометеем - и повелел Гефесту сделать из земли и воды прекрасную девушку с именем Пандора (в переводе "наделенная всеми дарами"), которая должна была, по плану Зевса, быть взятой в жены титаном Эпиметеем, братом Прометея, и открыть стоявший в доме Эпиметея заветный ящик, который все боялись открывать, ибо знали, что он наполнен многочисленными бедами и напастями. Пандора из любопытства этот ящик открыла - и все эти напасти распространились по Земле (откуда и появился фразеологизм "Ящик Пандоры"). Но, по мнению Гесиода, принесла Пандора в мир людей и еще одну беду - ведь она была Первой женщиной на земле: "Диву бессмертные боги

далися и смертные люди,
Как увидели приманку искусную,
гибель для смертных.
Женщин губительный род
от нее на земле происходит.
Нам на великое горе,
они меж мужчин обитают,
В бедности горькой не спутницы,
спутницы только в богатстве.
Так же вот точно
в покрытых ульях хлопотливые пчелы
Трутней усердно питают,
хоть пользы от них и не видят;
Пчелы с утра и до ночи,
покуда не скроется солнце,
Изо дня в день суетятся
и белые соты выводят;
Те же всё время
внутри остаются под крышею улья
И пожидают чужие плоды
в ненасытный желудок.
Так же высокогреющим Кронидом,
на горе мужчинам,
Посланы женщины в мир,
причастницы дел нехороших.
Но и другую еще он беду
сотворил вместо блага:
Кто-нибудь брака и женских
вредительных дел избегает
И не желает жениться:
приходит печальная страсть,
И остается старик без ухода!
А если богат он,
То получает наследство
какой-нибудь родственник дальний!
Если же в браке кому
и счастливый достанется жребий,
Если жена попадется ему
сообразно желаньям,

Все же немедленно зло начинается
с добром состязаться.
Без передышки.
А если жену из породы зловредной
Он от судьбы получил,
то в груди его душу и сердце
Тяжкая скорбь наполняет.
И нет от беды избавленья!
Не обойдет, не обманет никто
многомудрого Зевса! "

Олимпийские боги и между собой ссорятся; бывает, что и лгут друг другу — ничто человеческое им не чуждо. И поэтому существует на Олимпе даже канон, по которому наказывали провинившихся богов. Гесиод повествует в своей "Теогонии" о священной воде

Стикса: "Если, свершив той водой возлияние,
ложною клятвой
Кто из богов поклянется,
Живущих на снежном Олимпе,
Тот бездыханным лежит
в продолжение целого года.
Не приближается к пище, —
к амвросии с нектаром сладким,
Но без дыхания и речи
лежит на разостланном ложе.
Сон непробудный, тяжелый и злой
его душу объемлет.
Медленно год протечет, —
и болезнь прекращается эта.
Но за одну бедой
другая является следом:
Девять он лет вдалеке
от бессмертных богов обитает,
Ни на собранья, ни на пиры
Никогда к ним не ходит
Девять лет напролет.
На десятый же год начинается
Вновь посещать он собрания богов,
на Олимпе живущих.

Так-то вот клясться богами
положено ненарушимой
Стиксовой древней водою,
текущей меж скал каменистых".

В древнегреческой мифологии отразилось не только фантастическое объяснение сил, управляющих миром, но и поиск точек взаимодействия между миром богов и миром людей. Вообще древнегреческие боги общались с людьми часто. Более того, смертные люди и бессмертные боги могли иметь общих детей – которые порой обретали права бессмертных олимпийцев.

Наконец, на смену хтонической мифологии пришла мифология героическая – мифология, воспевающая величие человеческой воли, хотя бы и проявляемой по воле богов.

Что касается мифов, в которых отразился взгляд древних греков на взаимоотношения богов и людей – то в этих мифах проявились особенности: с одной стороны, крайний фатализм, утверждение неизбежности всего, что предопределенно судьбой, покорность судьбе; с другой стороны – испуганно-восхищенное отношение к богоборчеству, к протесту против этой предопределенности. Причем, как это ни парадоксально, эти две особенности древнегреческой мифологии тесно связаны между собой. Обратимся к Гераклу, сыну Зевса и смертной женщины Алкмены, который совершил двенадцать подвигов (убийство Немейского льва, Лернейской гидры, одна из 9 голов которой была бессмертной, изгнание Стимфалийских птиц, доставка в Микены медноногой Керинейской лани и Эриманфского кабана, победа над Кентаврами, очистка Авгиевых конюшен, похищение Критского быка и коней Диомеда, добыча пояса Ипполиты, доставка в Микены коров Гериона, укрощение и увод из царства Аида Цербера, наконец – доставка в Микены золотых яблок Гесперид) и после этого обрёл бессмертие. Но культу Геракла в глазах древних греков

вовсе не мешало то, что все его двенадцать подвигов были predetermined еще до его рождения договоренностью между Зевсом и его ревнивой женой Герой. Дело в том, что Гера без особого энтузиазма приняла весть о том, что у ее мужа Зевса родится сын от смертной женщины, посредством всяческих хитростей сделала так, что Геракл оказался во власти слабодушного микенского царя Эврисфея, и в конце концов Зевсу удалось договориться с Герой о том, что власть над Гераклом Эврисфея будет продолжаться не всю жизнь Геракла, но лишь до тех пор, пока Геракл не совершит по воле Эврисфея двенадцать подвигов (кстати, знаменитый богатырь Илья Муромец из русских былин верой и правдой служил киевскому князю Владимиру – и большинство своих подвигов совершил по его воле). Покорность судьбе в мифологическом мире древних греков – это не слабость; напротив, в случае с Гераклом это, скорее, высшее оправдание всех совершенных им поступков. Понимает это даже богиня Артемида, когда Геракл по воле царя Эврисфея ранил ее зодоторогу и медноногу лань. Поначалу Артемида разгневалась, усмотрев в поступке Геракла проявление богоборчества, которое никому не прощалось: "Разве не знал ты, Геракл, что лань эта моя? Зачем оскорбил ты меня, ранив мою любимую лань? Разве не знаешь, что не прощаю я обиды? Или ты думаешь, что ты могущественней богов-олимпийцев?" Но стоило Гераклу согласиться на predetermined этого поступка волей богов: "О, великая дочь Латоны, не вини меня! Никогда не оскорбляя я бессмертных богов, живущих на светлом Олимпе; всегда чтил я небожителей богатыми жертвами и никогда не считал себя равным им, хотя и сам я – сын громовержца Зевса. Не по своей воле преследовал я твою лань, а по повелению Эврисфея. Сами боги повелили мне служить ему, и не смею я ослушаться Эврисфея!" – как "Артемида простила Гераклу его вину" и даже разрешила забрать раненую лань и отнести в Ми-

кены.

Мотив покорности судьбе постепенно начинает переплетаться в древнегреческой мифологии с богоборческими мотивами, причем люди, иные смертные существа и даже обитатели мира бессмертных, осмелившиеся противопоставить свою волю воле верховных существ, воспринимались древними греками с почтительным ужасом: вызов богам в их глазах – поступок, достойный восхищения, но в то же время настолько дерзкий, что словно бы исключает совершившего его человека из людского общества.

Один из наиболее распространенных мифологических сюжетов – это сюжет, в основу которого положено состязание смертного существа с богом – которое неизбежно увенчивается жестокой карой для дерзнувшего. Возьмем миф о Марсии – фригийском сатире, который осмелился подобрать брошенную Афиной тростниковую флейту (Афина сочла, что игра на изобретенной ею флейте уродует ее лицо и предрекла: "Пусть же жестоко будет наказан тот, кто поднимет эту флейту"), научился на ней играть, возгордился и вызвал на состязание самого Аполлона. Аполлон принял участие в состязании – и, естественно, победил, после чего во упрочение своей победы распорядился повесить Марсия за руки и содрать с него кожу, которая, как гласит миф, начинала двигаться, словно бы танцевала, как только до нее долетали звуки флейты.

Подобный же сюжет лег и в основу мифа об Арахне, искуснейшей мастерице ткацкого дела, которая "пряла из нитей, подобных туману, ткани, прозрачные как воздух". И продолжала бы она восхищать людей своим мастерством, если бы, возгордившись, не вызвала на состязание Афины Палладу. Само состязание предстает в мифе как состязание двух правд: правды бессмертной богини, не допускающей даже и потенциальной возможности сопоставления с кем-либо из смертных и вышивающей на своем покрывале сцены нака-

зания богами непокорных смертных, — и правды смертной женщины, которая убеждена в своем праве иметь свое суждение о богах и потому выткала на покрывале сцены из жизни богов, которые предстают слабыми, одержимыми страстями. Покрывало, сотканное Арахной, оказалось не хуже полотна сотканного богиней. Но даже и в этом случае — могла ли остаться безнаказанной смертная женщина, осмелившаяся даже сравнить себя с бессмертными богами? И Афина в гневе рвет покрывало своей соперницы, а повесившуюся от горя Арахну превращает в вечно ткущего паука. В этом мифе отразилось восхищение древних греков человеческим гением и человеческой смелостью — и одновременно ужас перед какой-то заповедной границей между людьми и богами, которую нельзя было пересекать и которую пересекла Арахна — и за это — увы! — была справедливо наказана. Именно за непокорность божественной воле обречены были нести в царстве Аида бремя вечных мук коринфский царь Сизиф и правитель города Сипила Тантал. Сизиф был славен своей хитростью, благодаря которой скопил неслыханные богатства. Но пришло время смерти, и по душу Сизифа был послан бог смерти Танат. Однако чересчур возгордившийся Сизиф решил, что способен обмануть даже богов — и отвести от себя самой судьбой предначертанный конец. И действительно, удалось Сизифу обмануть бога смерти Таната и заковать его в оковы, в результате чего на Земле люди перестали умирать. Это, конечно, было непорядком и устроить богов не могло — в конце концов Танат был освобожден богом войны Аресом и исторг душу Сизифа. Но и в подземном царстве не смирился со своей долей Сизиф — и решил вновь обмануть богов. Отпросившись на время из царства Аида, якобы чтобы принести подземным богам богатые жертвы, Сизиф вернулся на Землю и, в изложении Н. А. Куна, "остался в пышном дворце и весело пировал, радуясь,

что один из всех смертных сумел вернуться из мрачного царства теней". Ну могли ли бессмертные боги простить подобную наглость? И, после того, как душа Сизифа была исторгнута окончательно, он был, в назидание другим, "осужден вкатывать на высокую, крутую гору громадный камень. Напрягая все силы, трудится Сизиф. Пот градом струится с него от тяжелой работы. Все ближе вершина; еще усилие — и окончен будет труд Сизифа; но вырывается из рук его камень и с шумом катится вниз, поднимая облака пыли. Снова принимается Сизиф за работу.

Так вечно катит камень Сизиф и никогда не может достигнуть цели — вершины горы". Отсюда и пошло выражение "Сизифов труд". Хотя, впрочем, эта кара хоть и жестока, но она не убивает до конца свободной воли Сизифа. Ведь он и в жизни мечтал совершить невозможное — обмануть саму смерть — до самого последнего момента надеялся на это, но в конце концов был побежден. Вот и в загробной жизни он сам (никто его не подгоняет), напрягши все силы, закатывает камень в гору, и, пока он его закатывает, живет в душе его и надежда.

А откуда пошло выражение "Танталовы муки"? Выражение это связано с именем другого обитателя мифологического мира древних греков, правителя города Сипила Тантала, сына Зевса и смертной женщины, владельца неисчислимых богатств и любимца богов — в изложении Н. А. Куна, "боги смотрели на своего любимца, как на равного себе". В его дворце небожители останавливались во время своих "командировок" на Землю — и достаточно весело проводили там время. Танталу удавалось даже доставать пищу, предназначенную только для богов — амброзию и нектар. Да, боги смотрели на него, как на равного себе. Но значило ли это в глазах древних греков, что он сам по этой причине мог смотреть на себя как на бого-равное существо? Вовсе нет. Что дозволено богам — то не дозволе-

но смертным. А Тантал не принимал этой разницы — и, возгордившись, начал раздавать своим смертным друзьям амброзию и нектар, а затем начал разбалтывать людям тайны олимпийских богов. Наконец, желая утвердить свое всевластие, надругавшись и над человеческой моралью, и над богами, пригласил богов на пир и подал им мясо своего сына Пелопса. Но боги разгадали тайну кушанья, которое подал им Тантал, — и не столько за жестокость его наказали (в конце концов страшные деяния лежали и на совести самих олимпийских богов, и не были они, увы, хранителями человеческой нравственности в нашем понимании), сколько за надругательство над богами. Тантал, в изложении Н. А. Куна, "несет ужасное наказание. Мучимый жаждой и голодом, стоит он в прозрачной воде. Она доходит ему до самого подбородка. Ему лишь стоит наклониться, чтобы утолить мучительную жажду. Но едва наклоняется Тантал, как исчезает вода, и под ногами его лишь сухая черная земля. Над головой Тантала склоняются сочные фиги, румяные яблоки, гранаты, груши и оливы; почти касаются его волос тяжелые, спелые грозди винограда. Изнуренный голодом, Тантал протягивает руки за прекрасными плодами, но налетает порыв буйного ветра и уносит плодородные ветки. Не только голод и жажда терзают Тантала, вечный страх сжимает его сердце. Над его головой нависла скала, едва держится она, грозит ежеминутно упасть и раздавить своей тяжестью Тантала. Так мучается царь Сипила, сын Зевса Тантал в царстве ужасного Аида вечным страхом, голодом и жаждой". Вот это и есть Танталовы муки.

Да, боги в мифологическом мире древних греков довольно равнодушны к добру и злу на Земле, если это не касается, конечно, самих богов, и именно в Древней Греции религия играла далеко не главную роль в утверждении этических норм (в отличие, допустим,

от христианства в Европе нашей эры). И потому в древнегреческих мифах зачастую отражался разрыв между этическим и религиозным сознанием древних греков. В мифе о Тантале явственно отразился ужас перед совершенным человеком (о богах нет речи; у них иная мораль, недоступная людям) детоубийством. Но каре Тантал подвергается не столько за злодеяние – сколько за непочтение.

А вот миф о Ниобе. С огромным сочувствием описана в мифе дочь Тантала Ниоба, счастливая мать семи сыновей и семи дочерей, которые были "прекрасны, как юные боги". Тантал был детоубийцей; для Ниобы весь смысл жизни заключался только в ее детях. Но Ниоба, как и Тантал, совершила непростительный в глазах богов грех – гордая своими детьми, Ниоба забыла, кому этим обязана, и дерзко отказалась приносить жертвы богине Латоне и ее детям – Аполлону и Артемиде. А это богами не прощается; и обратилась богиня Латона к своим детям, Аполлону и Артемиде: "Тяжко оскорбила меня, вашу мать, гордая дочь Тантала. Она не верит, что я богиня! Не признает меня Ниоба, хотя лишь великой жене Зевса Гере уступаю я в могуществе и славе. Неужели, вы, дети, не отомстите за это оскорбление? Если вы оставите Ниобу без отмщения, перестанут люди чтить меня как богиню и разрушат мои алтари. Ведь и вас оскорбила дочь Тантала! Она равняет вас, бессмертных богов, со своими смертными детьми. Она столь же надменна, как и ее отец Тантал!". И летят стреловец Аполлон с охотницей Артемидой исполнять поручение Латоны, и убивают детей гордой Ниобы. От горя муж Ниобы Амфион покончил с собой. С тех пор стала Ниоба вечным символом скорби – "Стоит Ниоба, окруженная телами дочерей, сыновей и мужа. Оцепенела она от горя. Не колышет ветер ее волос. В ее лице нет ни кровинки, не светятся жизнью ее глаза, не бьется в груди сердце, лишь слезы скорби льются у нее из глаз. Холодный камень одел ее члены. Поднялся бурный вихрь

и перенес Ниобу на ее родину, в Лидию. Там, высоко на горе Сипиле, стоит обращенная в камень Ниоба и вечно льет слезы скорби".

Наряду с ужасом перед деяниями гордых богоборцев жило в душах древних греков и восхищение ими. И наиболее ярким свидетельством тому служит миф о титане Прометее, сыне богини правосудия Фемиды. Титан, правда, — это все же не человек, а бессмертное существо из поколения Уранидов. Но все равно титаны были существами, подчиненными олимпийским богам. Титан же Прометей не признал над собой воли Зевса, и эпизод с похищением огня — это лишь одно из проявлений его непокоренной натуры. Еще до похищения огня Прометей осмелился тягаться с Зевсом в мудрости. Затем уже Прометей назло Зевсу похитил небесный огонь и передал его людям, которых Зевс хотел погубить; более того — он даровал людям надежду, "научил людей искусствам, дал им знания, научил их счету, чтению и письму. Он познакомил их с металлами, научил добывать их в недрах земли и обрабатывать. Прометей смирил дикого быка и надел на него ярмо, чтобы могли пользоваться люди силой быков, обрабатывая свои поля. Прометей впряг коня в колесницу и сделал его послушным человеку. Мудрый титан построил первый корабль, оснастил его и распустил на нем льняной парус, чтобы быстро нес человека корабль по безбрежному морю. Раньше люди не знали лекарств, не умели лечить болезни, но Прометей открыл им силу лекарств. Он научил их всему, что облегчает горести жизни и делает ее счастливей и радостнее. Этим и прогневал он Зевса, за это и наказал его громовержец" (изложение Н. А. Куна). В наказание он был прикован к скале, причем приковал его по воле Зевса его друг хромой небесный кузнец Гефест — покровитель ремесел (так древнегреческая мифология ввела в мировую литературу один из так называемых "бродячих" сюжетов (друг, вынужденно ставший палачом)).

Но и теперь не желает Прометей смириться с волей Зевса и громко возвещает он, что знает страшную тайну о грядущем низвержении Зевса, но что "никакая сила, никакие угрозы, никакие муки не исторгнут ее из уст гордого Прометей". Наконец, Прометей велит через Гермеса передать верховному богу: "Мне лучше быть прикованным к этой скале, чем стать верным слугой тирана Зевса. Нет такой казни, таких мук, которыми мог бы Зевс устроить меня и вырвать из моих уст хоть единое слово". Гнев Зевса нарастает — и по его воле скала с прикованным Прометеем обрушивается в царство Аида, где Прометей остается на протяжении многих веков. Потом скала с Прометеем вновь поднимается на земную поверхность — но зато теперь ежедневно по воле Зевса к этой скале прилетает орел, терзает Прометей и рвет его печень, которая за день успевает вырасти (не забывайте — титаны бессмертны). Но Прометей по-прежнему хранит тайну, хотя Зевс и обещает в случае согласия Прометей выдать тайну, помиловать его. Наконец, Прометей освобождает Геракл.

Миф о Прометее — гимн свободной воле протеста, гимн богоречеству. Однако мотив предопределенности всего в этом мире заранее предначертанный судьбой отразился и здесь — муки Прометей продолжались бы вечно, если бы не было божественного предначертания, гласящего, что Прометей суждено освободить смертному и что этим смертным будет Геракл. По словам Гесиода, Прометей был освобожден:

Не против воли
высокоцарящего Зевса-Кронида,
Ибо желалось Крониду,
чтоб сделалась слава Геракла
Фиворожденного больше
еще на земле, чем дотоле.
Честью великой
решив отличить знаменитого сына,
Гнев прекратил он,
который дотоле питал к Прометей".

Прометей велик в своем богоборчестве – но и его судьба в мифологическом мире древних греков всецело зависит от того самого Зевса, которого он ненавидит.

Шло время – и прибавлялось у древних греков реальных знаний об окружающем их мире; постепенно эти знания стали вытеснять ту фантастическую картину мироустройства, которая отразилась в мифах. И постепенно мифология все в меньшей и меньшей мере выполняла объясняющую функцию (хотя культ Олимпийских богов существовал до самого падения афинского государства, а затем "перекочевал" и в древний Рим). Наивная вера постепенно уступала место знанию. Но, во-первых, древнегреческая мифология сохранила свою ценность как достояние мировой культуры. Более того, сюжеты многих мифов (или имена героев этих мифов) стали символами – и в качестве таковых вошли и в мировую культуру последующих времен, и в нашу речь. И вот имя Пигмалиона стало символом творческого вдохновения, переходящего в любовь к собственному творению, в его одушевление (именно этот мифологический сюжет лег в основу пьесы Дж.-Б.Шоу "Пигмалион").

Имя Нарцисса, самовлюбленного юноши, который был в конце концов наказан роковой любовью к собственному отражению на поверхности воды, стало символом самовлюбленности и даже перекочевало в язык научной терминологии.

История полета Дедала и Икара на самодельных крыльях стала символизировать извечное и зачастую роковое противостояние мудрой осторожности – и романтически-безрассудного дерзания.

Имя Нисобы стало символом скорби; ящик Пандоры стал символом источника несчастий. Всем нам порой приходится выполнять Сизифов труд и терпеть Танталовы муки. Кстати; один из трактатов французского писателя экзистенциалистского направления Альбера Камю как раз и был назван "Миф о Сизифе".

Имя Аполлона стало символом служения искусству, и именно в этом значении его можно встретить, скажем, во многих произведениях Пушкина.

Имя Адониса стало символом неизменного для природы чередования смерти и возрождения. У ряда народов миф об Адонисе перерос в культ Адониса. В ряде городов Греции и Западной Азии устанавливается день, условно соответствующий дню гибели Адониса - и этот день был днем траура, а в городе Библосе на территории нынешней Сирии в этот день всем следовало выбривать себе волосы. День же, условно соответствующий возрождению Адониса, был днем всеобщего веселья.

Имя слепой Фемиды с весами в руке стало символом правосудия, имя Немезиды - символом возмездия, имя Ниобы - символом скорби, имя Геракла - символом богатырской силы. История Орфея и Эвридики стала символом любви, ведущей к беде.

Теперь, разумеется, дошедшие до нас древнегреческие мифы никакой объясняющей функции не несут - но они стали тем краеугольным камнем, наличие которого в фундаменте европейской культуры во многом определило ее дальнейшее развитие на много веков вперед.

АНТИЧНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Древнегреческая трагедия

Древнегреческая мифология, как уже говорилось выше, изначально возникла как форма фантастического объяснения законов мироустройства. Однако постепенно мифология становилась одновременно и явлением искусства – и в конечном счете стала именно тем фундаментом, на котором выросли и древнегреческий эпос (в частности гомеровские "Илиада" и "Одиссея"), и древнегреческий театр.

Поначалу древнегреческий театр возник как своего рода ритуальное действие, посвященное богу Дионису. Во время празднества Великих Дионисий (а с 433 года до нашей эры и на другом празднестве в честь Диониса – Ленеях) в древнегреческих городах устраивались общенародные театральные зрелища, обычно состоящие из трагедий ("трагедия" по-древнегречески – "песнь козлов", "трагос" по-древнегречески – "козёл", а козлиные шкуры во время праздничных театральных представлений выполняли ритуальную роль) и сатировских драм. При этом представление не ограничивалось одной постановкой: однажды появившись на театральной площадке, зритель уже оставался там в течение всего дня, а перед его глазами за это время успевало пройти сразу несколько трагедий, которые непрерывно сменяли одна другую (в связи с этим, допустим, афинские зрители, отправляясь "на трагедии", захватывали с собой из дома изрядные запасы еды и питья).

В основу трагедий обычно клались мифологические сюжеты. Один и тот же мифологический сюжет мог использоваться разными авторами в разных пьесах (допустим, сюжет, в основе которого – мистификация Ореста и Электры своей матери и ее новому мужу за убийст-

во законного царя Агамемнона, воплотился в трагедиях Эсхила и Софокла, и Еврипида). Однако, допуская общность взятого за основу мифологического сюжета, древнегреческая театральная традиция требовала, чтобы в каждой из пьес истолкование мифологического сюжета было оригинальным.

Кроме того, все представляемые пьесы непременно были "одноразовыми" – дело в том, что древнегреческий театр был в какой-то мере театром ритуальным, и каждая из пьес считалась подарком богу Дионису. А разве принято было когда-нибудь в человеческом обществе, чтобы один и тот же подарок вручался несколько раз? Поэтому, как бы ни понравилась публике та или иная пьеса, ее повторное представление публике было исключено: ведь это могло рассердить главного зрителя, бога Диониса.

Вознаграждением талантливым драматургам и одновременно предостережением графоманам могли служить в такой обстановке лишь постоянно проводившиеся состязания между драматургами. По свидетельству В.Ярхо, "специальная судейская коллегия определяла место, занятое каждым из соревнующихся поэтов. Первая награда обозначала неоспоримый успех, вторая – относительное признание, третья – при трех соревнующихся – решительный провал". Были в истории Древней Греции даже периоды, когда деятельность драматурга считалась одной из наиболее почтенных, а однажды было даже принято решение о сооружении бронзовых статуй Эсхила, Софокла и Еврипида.

Древнегреческий театр непрерывно развивался – как с технической, так и с драматургической точки зрения. Постепенно простые сценические иллюстрации к известным мифам начали обрастать психологическими деталями; герои на сцене приобретали все больше собственно человеческих качеств. Согласно одному из античных

свидетельств, "Эсхил первым ввел в трагедию изображение пьяных. То, что совершал сам автор трагедий, он сообщил и своим героям, ибо писал трагедии, находясь в состоянии опьянения. Поэтому, по-рицаая его, Софокл и говорил: "О Эсхил! Если ты и делаешь то, что нужно, то делаешь это, сам того не зная".

Хотя древнегреческий театр ориентировался в основном на мифологические сюжеты, однако принципы освоения действительности у мифа и у драматического произведения различны. Миф или эпическое произведение (допустим, "Илиада" или "Одиссея" Гомера) может базироваться главным образом на чистом повествовании, в то время как драматическое произведение — это непременно сценическое воплощение конфликта, требующее, естественно, и соответствующих художественных средств. Поэтому естественно, что древнегреческие драматурги обращались лишь к таким мифологическим сюжетам, которые включали в себя и достаточно острый конфликт. Но в то же время канон требовал, чтобы сценический конфликт непременно разворачивался на фоне высшей истины, поведенной богами, но забытой участниками сценического конфликта. Глашатаем этой высшей истины является Хор, периодически обращающийся к участникам конфликта, призывающий их к преодолению своих страстей и к осознанию истины, поведенной богами. Хор является как бы связующим звеном между землей и Олимпом, между смертными и богами.

Огромный вклад в развитие древнегреческого театра внес Эсхил (525 — 456 г. до н.э.). Его трагедии "Хозфоры", "Орестея", "Прикованный Прометей" и т.д. во многом определили направление последующего развития древнегреческого театра. Во всяком случае, в эсхилловской трагедии уже проявились какие-то зачатки психологической достоверности. В то же время Эсхил

все-таки тяготел к возвышенному, порой даже высокопарному стилю. Согласно одному из античных свидетельств, трагедии Эсхила отличались "величественностью, возвышенностью и велеречивостью - часто вплоть до излишества".

Значительно дальше по пути углубления психологизма пошел Софокл (495 или 498-405 года до нашей эры). По поводу года рождения Софокла существуют некоторые разногласия - дело в том, что древние греки определяли временную отнесенность того или иного события не годами и месяцами, а Олимпиадами, между которыми это событие происходило. Что касается Софокла, то он, согласно античным источникам, родился "в семьдесят первую Олимпиаду, на втором ее году". По ряду источников, жизнь Софокла сложилась более чем удачно - на протяжении всей своей жизни он, можно сказать, блистал и на поприще искусства, и на политическом поприще. Уже в возрасте 16 лет он возглавлял хор, исполнявший эпиникии (своего рода торжественное поздравление) в честь морской победы при Саламине. Что касается политической деятельности Софокла - то он прославился как полководец. Так, во время войны Афин с Самосом Софокл занимал должность стратега. Одно время он возглавлял коллегия морского союза; был Софокл и жрецом бога врачевания Асклепия.

Счастье улыбалось Софоклу практически во всем - и в общественной деятельности, и прежде всего в творчестве. За свою жизнь Софокл написал примерно 90 трагедии и примерно 30 сатирических драм, причем 24 раза одерживал победы в состязаниях поэтов. Внес Софокл и ряд изменений в принципы, на которых базировался древнегреческий театр. В частности, он увеличил хор до 15 человек. Кроме того, именно по инициативе Софокла прервалась традиция непрямого участия автора в исполнении его пьесы в качестве

ве актера (по ряду свидетельств, это связано с тем, что сам Софокл обладал довольно слабым голосом). Софокл же проник значительно дальше Эсхила в глубины человеческих чувств: роли в пьесах Софокла уже невозможно было исполнять, оставаясь внутренне равнодушным. Античные свидетельства донесли до нас историю древнегреческого актера Пола, который должен был в трагедии Софокла "Электра" исполнять роль главной героини, и по роли ему полагалось нести урну с прахом якобы брата главной героини: чтобы заставить себя рыдать на сцене не притворно, но искренне, Пол положил в урну прах своего только что умершего сына — и, по античным свидетельствам, "наполнил всё вокруг не притворными актерскими, но настоящими рыданиями и стонаниями".

Омрачил старость Софокла лишь конфликт с одним из его сыновей, Иофонтом, который тоже был драматургом и при жизни отца одержал даже блестящую победу на одном из поэтических состязаний, но в то же время, по ряду свидетельств, грешил тем, что выдавал сочинения отца за собственные. По некоторым свидетельствам, Иофонт подал в суд на своего старого отца, доказывая, что Софокл выжил из ума и должен быть лишен права распоряжаться своим имуществом. По преданию, Софокл на суде заявил: "Если я Софокл, то не безумен; если же безумен, то я не Софокл", после чего прочитал вслух текст своей новой трагедии "Эдип в Колоне" и спросил, может ли такое произведение быть создано безумцем. Естественно, Софокл был оправдан восхищенными судьями.

Есть разные сведения об обстоятельствах смерти Софокла (а умер он в возрасте 90 или 92 лет). По одним данным он скончался, когда ел виноград: проглотил незрелую ягоду — и задохнулся. По другим данным, при чтении вслух своей трагедии "Антигона" Софокл "наткнулся в конце на длинную фразу, не отмеченную посередине знаком для остановки, перенапряг голос", и этого для 90-

летнего старика было достаточно. По другим свидетельствам, Софокл умер от радости, когда в очередной раз был провозглашен победителем поэтического состязания. Комический поэт Фриних, по характеристике В.Ярхо, "подвел итог жизненного пути Софокла, в лаконическом четверостишии:

"Блажен Софокл, он прожил жизнь и долгую,
И очастьем полную. И умер праведным.
Трагедий много написал прекраснейших.
Скончался мирно он, беды не ведая".

Повезло Софоклу еще и в том, что он не дожил нескольких месяцев до окончательного поражения Афин в Пелопонесской войне. До нас дошло 7 трагедий Софокла: "Царь Эдип", "Эдип в Колоне", "Антигона", "Аякс", "Трахинянки", "Электра", "Филоклет". Пожалуй, то общее, что объединяет сценический мир трагедий Софокла, — это своего рода "двухплановость" освоения действительности, сочленение в сценическом действии "первого плана" (действия главных героев, порой забывающих о воле богов и действующих совершенно самостоятельно) и "второго плана" (разного рода знаков, посредством которых сообщается о божественной предопределенности только строго определенного исхода). При чтении трагедий Софокла можно сделать вывод, что драматург был абсолютным фаталистом, уверенным в том, что всё на земле определяется однажды предначертанной волей богов. Однако на самом деле можно скорее говорить о том, что волей богов просто определяются незримые границы, в пределах которых всё определяется свободной волей людей, и в конечном счете воля богов осуществляется в художественном мире трагедий Софокла именно через действия отдельных людей, которые даже могут не знать, что исполняют волю богов. По словам В.Ярхо, "как Эсхил, Софокл был убежден в существовании справедливых, хотя и требовательных богов, но божественное управление миром представлялось ему большей

частью фоном, на котором раскрывается самостоятельная деятельность человека. Так, прорицания, полученные героями Софокла, всегда сбываются, но только дважды боги непосредственно вмешиваются в их осуществление: первый раз - в "Филокете", где обожествленный Геракл разрешает все сомнения своего друга, направляя его под Трою; второй раз - в "Эдипе в Колоне", когда голос с небес призывает героя к месту его последнего упокоения, и перед страдальцем разверзается поглощающая его заживо земля. Во всех других случаях только собственная деятельность человека помогает исполниться божественному пророчеству".

Порой в основу трагического конфликта Софокл закладывает столкновение свободной воли человека с волей богов, стремление человека "обойти" божественное предначертание, что является в какой-то мере проявлением богоборчества. В этом случае, если воля человека не совпадает с волей богов, даже противостоит ей, то человек в художественном мире софокловских трагедий обречен на поражение. Исключительно представительна в этом плане трагедия Софокла "Царь Эдип" (примерно 429-425 годы до н.э.).

Сюжет здесь следующий. Юношей Эдип, воспитывавшийся в доме коринфского царя Полиба и считавший себя его сыном, узнает в дельфийском святилище Аполлона о своем страшном предназначении:

"...В словах вещанья
Нашел я столько ужасов и бед -
Что с матерью преступное общенье,
Мне предстоит, что с ней детей рожу я
На отвращенье смертным племенам,
И что я кровь пролью отца родного".

Узнав об этом, Эдип решает обмануть судьбу:

"...Я решил - отныне край коринфский
Любить с звездой небесной наравне
И бег туда направить, где б не мог я
Стать жертвою пророческих угроз".

Эдип бежит из Коринфа и через какое-то время оказывается в городе Фивы, правитель которого Лаий накануне был убит. Эдип разгадывает загадку жестокой Сфинксы — и тем самым спасает город от страшной дани. В ореоле почета Эдип восходит на царский престол. Но вдруг через какое-то время на город обрушиваются потоки бедствий —

"С кровавою зыбью силы нет бороться,
Нас захлестнула с головой она.
Хиреют всходы пахотей роскошных.
Подкошенные, валяются стада;
Надежда жен в неплодном лоне гибнет;
А нас терзает мукой огневицы
Лихая гостья, страшная чума".

(кстати, во время работы Софокла над трагедией Афины трижды оказывались во власти эпидемий — в 430, 429 и 426 годах до нашей эры).

И вот Эдип получает из Дельфийского святилища Аполлона сообщение о том, что все эти беды — возмездие городу за гибель правителя Лаия, причем ясно дается понять, что многочисленные напасти не покинут город до тех пор, пока не будут найдены и призваны к ответу убийцы Лаия. В праведной ярости Эдип обращается к горожанам: "Вы молитесь, — меж тем от вас зависит

Отчизне оборону от болезни
И отдых от несчастий даровать,
Внемлите лишь моей усердно речи.
Не знал я божьих слов, не знал я дел —
Не то — без долгих поисков и спросов
Напал бы скоро я на верный след.
Но нет; я — поздний гражданин меж граждан,
И вот наказ мой Кадровым сынам
Кому известно, от чьего удара
Царь Лаий пал, сын Лабдака державный,
Тот обо всем да известит меня.

Да не боится он открыть улику
Сам на себя: вреда ему не будет,
И лишь страну оставит с миром он —
Коли убийца был из иноземцев —
Казной за весть и лаской награжу.
А если вы ответа не дадите
О друге ли, иль о себе радея —
То вот дальнейшая вам речь моя:
Убийца тот, кто б ни был он, повсюду
В земле, что скиптру моему подвластна,
От общества сограждан оглучен.
Нет в ней ему ни крова, ни привета,
Ни общей с вами жертвы и молитвы,
Ни окропления священных уз
Вы гнать его повинны все, как скверну
Земли родимой — так мне бог лифийский
В пророчестве недавно возвестил.
И вст я становлюсь по воле бога
Заступником убитому царю.
Я говорю: будь проклят тот убийца,
Один ли иль с пособниками вкупе.
Будь злая жизнь уделом злого мужа!
Будь проклят сам я наравне с убийцей,
Когда б под кровом моего чертога
Он с ведома скрывался моего!
А вы блюдите этот мой приказ
В угоду мне и фебу и отчизне,
Литенной сил и милости богов.
Так бог велел. Но если б даже слово
Его не грянуло с парнасских круч —
Вам все ж грешно забыть о мести правой,
Когда герой, когда ваш царь погиб.
Уж и тогда был долгем вашим розыск,
Теперь же я его наследство принял,
Я стал супругом царственной вдовы,
И если б бог его потомством милым
Благословил, то и детей его
Залогом общим я б владел по праву...
Но нет! Немилостив был бог к нему...

Так за него, как за отца родного,
Я заступлюсь; отныне цель моя -
Найти убийцу Лаия - ему же
Отцом был Лабдак, дедом Полидор,
Кадм - прадедом, и пращуром Агенор.
Молю богов: кто мой приказ отринет,
Да не вернет тому земля посеvy,
Да не родит наследника жена;
Да сгинет он, как гибнет град несчастный
Иль худшей смертью, коль такая есть
А тем, кто слову моему послушен,
Союзнцей пуская святая правда
И боги все пребудут на века".

Итак, Эдип принимает решение мстить за царя Лаия, "как за отца родного". Но не ведает он пока, что не удалось ему обмануть богов и что убитый Лаий - это и есть его отец, что убил его сам Эдип и вступил в брак с вдовой убитого царя, собственной матерью. Но вокруг Эдипа все сильнее сгущаются тучи страшного знания. Поначалу это легкие облака тревожных догадок, но постепенно все меньше остается у царя Эдипа сомнений, что зря он пытался обмануть судьбу, что пророчество сбылось, что убийца Лаия - он сам, что Лаий - его отец и что жена убитого правителя, с которой Эдип после восшествия на фиванский престол разделил ложе - его собственная мать. Слишком много роковых совпадений. Постепенно воссоздается и цепь событий, приведших к конечному торжеству воли богов. Оказывается, фиванский правитель Лаий тоже получил пророчество о своей грядущей гибели от рук сына и тоже попытался обмануть судьбу. Ребенок "из страха злых пророчеств" был отдан "на истребление" пастуху, который из жалости сберег царского сына. Через какое-то время младенец оказывается в семье коринфского царя Полиба - и воспитывается, как родной сын. Узнав о том, что ему суждено стать убийцей отца, Эдип исчезает из Коринфа. Недалеко от Фив Эдип оказывается втянутым в дорожную

ссору; которую он сам описывает так:

"Тебе, жена, всю правду я открою.
Когда уж близок был к распутью я,
Навстречу мне повозка едет, вижу;
Пред ней бежит глашатай, а в повозке
Сам господин, — как ты мне описала.
И тот и этот силою меня
Пытаются согнать с моей дороги.
Толкнул меня погонщик — я в сердцах
Его ударил. То увидя, старец,
Мгновенье улучив, когда с повозкой
Я поравнялся — в голову меня
Двойным стрекалом поразил, однако,
Он поплатился более: с размаху
Я посохом его ударил в лоб,
Упал он навзничь, прямо на дорогу,
За ним и прочих перебить пришлось,
Но если между Лаием погибшим
И тем проезжим есть какая связь —
О, кто несчастнее меня на свете"...

Увы, самые страшные предчувствия Эдипа сбылись — богов не обмануть. И тот самый пастух, который спас Эдипа, теперь мысленно ставит на своем милосердном поступке клеймо преступления:

"И если ты — тот брошенный младенец,

То знай — себе на горе ты рожден" — говорит он Эдипу.

Увы, трагическая вина Эдипа несмываема.

Но виновен ли Эдип в собственном преступлении, если оно было предопределено волей богов? Софокл убежден, что любая обусловленность внешними силами не снимает с человека личной ответственности. Да, преступление Эдипа было предопределено, но, совершив его, Эдип взял вину на себя, и теперь уже преступник перед людьми и перед богами — именно он. Вина для Софокла подобна болезни; она может в определенной ситуации обрушиться и на человека с добрыми задатками — даже против его воли. Но в том и

трагическая сущность обрушившейся на человека вины, что ответственным за нее становится именно этот человек. В самом деле, в чем бы состояло предначертанное царю Эдипу несчастье, если бы и в глазах людей, и в глазах богов он бы стал пострадавшим — но не виноватым? Трагическая вина — эта и есть та страшная напасть, которая была Эдипу предначертана и от которой он бежал из Коринфа, чтобы стать ее жертвой в Фивах. Сами боги, предсказав преступление Эдипа, одновременно требуют кары именно за это преступление. Да и сам Эдип, осознавая предначертанность своего преступления, тем не менее судит себя жесточайшим внутренним судом:

"О, кто несчастнее меня на свете,
Кто боле взыскан гневом божества?
Нет мне у вас ни крова, ни привета,
Вы гнать меня повинны все повсюду,
И граждане, и пришлые. И сам я
Проклятье это на себя изрек!
И одр погибшего я оскверняю
Прикосновеньем той руки, что насмерть
Его сразила!.. Я ли не злодей?
Я ль не порочней всех во всей вселенной?"

Несколько ниже Эдип произносит полные покаяния слова:

"Скажи, какими б я дерзнул очами
Взглянуть на Лаия среди теней,
Взглянуть на мать несчастную пред ними.
Я так виновен, что вины своей
И тысячью смертей не искупил бы
Иль скажешь ты, что вид детей отраден
Был для меня — в таком рожденных браке?
Нет, нет, навеки взор для них закрыт".

Да, Эдип не хотел совершать предначертанное ему преступление. Но с того момента, когда он его совершил, он и только он несет за него нравственную ответственность — такова этическая концепция Софокла. В отчаянии Эдип ослепляет себя (в трагедии есть душераздирающее описание долгого и мучительного выкалывания

Эдипом собственных глаз) и со странническим посохом покидает Фивы, чтобы через какое-то время оказаться в предместье Афин Колоне - и там получить от Зевса знак, сулящий скорое прекращение мук и спокойную смерть. (впрочем, это уже относится к содержанию другой трагедии Софокла - "Эдип в Колоне"). А имя Эдипа в мировой литературе стало отныне символом трагической вины, вины, обрушившейся на человека против его воли.

В художественном мире "Царя Эдипа" роль богов настолько велика, что говорить о мире богов только как о "втором плане", только как о фоне, на котором разворачиваются другие события, было бы не вполне обоснованно. Что же касается большинства других трагедий Софокла, то, при неперменном наличии на "втором плане" мира всемогущих богов, центром авторского внимания являются все же коллизии, разворачивающиеся на земле, в мире смертных.

В 441 году до нашей эры Софоклом была написана трагедия "Антигона", в художественном мире которой отразились размышления Софокла над одной из "стержневых" для мировой культуры проблем - проблемой трагического противостояния личности и государства. Впоследствии осмысление этой проблемы в разных вариантах станет достоянием практически всех мало-мальских заметных направлений философского и художественного освоения бытия; европейское средневековье внесет в осмысление этой проблемы идеи религиозного аскетизма, эпоха Возрождения - идеи безграничного совершенства личности и права личности на безграничную свободу; классицизм - идею абсолютной первичности государственного долга перед всем личным; эпоха Просвещения - идею разумного компромисса между соблюдением наиболее неотъемлемых прав личности - и разумным ограничением appetitов той или иной личности, если при этом задеваются права других. Осмысливается эта проблема и

Пушкиным - автором "Медного всадника", и Л.Н.Толстым - автором "Войны и мира". Трагические потрясения XX века определили центральное место этой проблемы в системе взглядов таких наших писателей, как Б.Гроссман, А.Солженицын, В.Тендряков, таких немецких писателей, как Э.-М.Ремарк, Л.Фейхтвангер, В.Борхерт. В поэме В.Луговского "Середина века" суть этой проблемы сформулирована предельно лаконично:

"Скажи, чем будет кончен вечный спор
Между одной на свете единицей -
И государством,
Между личным счастьем -
И государством,
Между личной волей -
И государством,
Между личной правдой -
И государством".

Имя софокловской Антигоны стало символом этого "вечного спора". А состоит трагический конфликт в следующем. Живут в Фивах дочери изгнанного царя Эдипа Антигона и Исмена. Фиванское войско только что одержало блестящую победу над войском аргивян. Но двое сыновей царя Эдипа и соответственно братьев Антигоны и Исмены - Этеокл и Полиник - погибли, сражаясь в разных станах: Этеокл погиб, защищая Фивы; Полиник погиб, сражаясь в стане врагов. И фиванский царь Креонт, демонстрируя абсолютный приоритет интересов государства над какими бы то ни было личными симпатиями или родственными привязанностями, провозглашает принципы, которыми он намерен руководствоваться в роли правителя:

"Народу мой приказ: не хоронить,
Ни плачем почитать; непогребенный,
Оставлен на позор и на съеденье
Он алчными псам и хищникам небес.
Вот мысль моя, и никогда злодея
Не предпочту я доброму среди нас.

Кто ж верен родине, тому и в жизни,
И в смерти я всегда воздам почет".

Нарушителю же указа грозит мучительная казнь. И вот перед сестрами - Антигоной и Исменой, - встает трагическая дилемма: нарушить волю правителя и достойно похоронить врага своего города - государства - либо же продолжать жить по-прежнему, зная, что рядом с городом гниет и пожирается "алчными псами и хищниками небес" тело их родного брата. И Софокл сталкивает в своей трагедии две правды - правду родственного долга и правду государственного интереса. Это столкновение проявляется в споре Креонта с Антигоной уже после того, как Антигона тайно похоронила своего брата и была разоблачена.

КРЕСНТ

Ужели всех кадийцев ты умнее?

АНТИГОНА

Спроси у них - пусть разомкнут уста.

КРЕОНТ

Не стыдно ль мыслить розно ото всех?

АНТИГОНА

Почтить родного брата - не позорно.

КРЕСНТ

А тот не брат, что с ним в бою сразился?

АНТИГОНА

О да, и он: одна и та же кровь.

КРЕОНТ

За что ж его ты оскорбила тень?

АНТИГОНА

Меня покойный не осудит, знаю.

КРЕСНТ

Как? Нечестивца ты сравнила с ним!

АНТИГОНА

Погиб мой брат, а не какой-то раб.

КРЕОНТ

Погиб врагом, а тот спасал наш город!

АНТИГОНА

И всё ж Аида нерушим закон.

КРЕОНТ

Нельзя злодеев с добрыми равнять!

АНТИГОНА

Почем мы знаем, так ли там судили?

КРЕОНТ

Вражда живет и за вратами смерти!

АНТИГОНА

Делить любовь – удел мой, не вражду.

Антигона подвергнута мучительной казни – она заживо замурована в каменном склепе и, не дожидаясь мучительной смерти, находит веревку – и кончает собой. Однако симпатии Софокла – на ее стороне. Дело в том, что даже в период расцвета афинской цивилизации сильны были первобытнородовые традиции. Обычно в нашем сознании само понятие "первобытнообщинный строй" отождествляется с дикими людьми, одетыми в звериные шкуры и охотящимися на мамонтов. Но на самом деле вовсе не обязательно сохранение родовых отношений есть свидетельство неразвитости цивилизации. Всё же, наверное, было бы ошибочным сводить критерий развитости цивилизации только к месту в рамках знаменитой "пятичленки": "первобытнообщинный строй" – "рабовладельческий строй" – "феодализм" – "капитализм" и т.д. Кроме того, даже уже после экономического распада родовой общины в общественном сознании идея родства, допустим, всех жителей одного города или одного края может сохраняться довольно долго (допустим, в Киргизии и Казахстане существует негласное деление на несколько родов, объединенных общими корнями, но теперь охватывающих многие тысячи людей. Землячество считается формой родства – и многие тысячи людей считают себя родственниками (пусть и дальними) друг другу. И потому, допустим, отказ в помощи своему земляку за пределами места расселения древнего рода считается своего рода нарушением родственного долга. Казахстан при этом ус-

ловно делится на три наиболее крупных рода или жуза - старший казахский жуз, средний казахский жуз и младший казахский жуз. Причем сохранение в общественном сознании родовых традиций в значительной степени обогатило киргизскую и казахскую культуры; именно отсюда берут свое начало незыбимые в Киргизии традиции гостеприимства. Хотя, конечно, искусственное "накладывание" на естественно закрепившиеся родовые традиции некоторых атрибутов казарменного социализма породило довольно гремучий "коктейль", который включает в себя, допустим, такое достаточно опасное явление, как "родовой" протекционизм в кадровой политике). Что касается древнегреческой цивилизации - то она в значительной степени сформировалась в рамках первобытнообщинного строя, и даже в период расцвета Афинской республики родовые традиции в общественном сознании были настолько сильны, что выполнение полицейских функций обычно поручалось рабам: для свободного человека поднять руку на своего свободного согражданина значило поднять руку на родственника. Естественно, что родовые традиции предполагали приоритет родственного долга перед долгом подданного. Именно поэтому в глазах Софокла поступок Антигоны - это вовсе не шокирующий общественное мнение бунт незаурядной личности против господствующей догмы, но, напротив, естественное, освященное многовековой традицией поведение в подобной ситуации. Напротив, в роли бунтаря против сложившихся традиций, более того - в роли святотатца в художественном мире софокловской "Антигоны" выступает скорее правитель Креонт - ибо он первым нарушил ранее незыблемый закон. Вот как характеризует суть трагического конфликта с точки зрения исторической достоверности В. Ярхо: "Запрещение хоронить Полиника, которым начинает свое пришедший к власти Креонт, не имеет под собой достаточных оснований. Оставить непогребенный труп противника, бросив его на произвол бродячим

псам и хищным птицам, достаточно частая угроза в гомеровских поэмах, где такая доля убитого воспринималась как еще один удар по посмертной славе. Впрочем, и здесь практиковалась выдача трупа родным за выкуп: лишить близких права на последнюю услугу покойнику считалось делом безнравственным. Тем более справедливо это для классического периода греческой истории, когда даже случайному прохожему вменялось в обязанность похоронить попавшееся ему на пути непогребенное тело. Мера эта была своего рода защитной реакцией как от вполне реальной угрозы заражения местности, так и от потенциальной угрозы со стороны покойника: предполагалось, что пока тело не предано земле, душа умершего не находит себе места в царстве теней, а скитается по земле, причиняя всяческие беды живым. Тем более невозможно было предоставить себе запрет родным хоронить своего покойника, который бы исходил от государства. Даже если речь шла об изменнике или политическом противнике, запретным было только его погребение в родной земле, но никто не препятствовал близким похоронить тело за ее пределами. Таким образом, указ Креонта, отказывающий в погребении Полинику, нарушает все правовые и нравственные нормы древней Эллады... Это самый типичный пример произвола единоличного правителя, встречающий к тому же всеобщее осуждение народа".

В рамках древнегреческой мифологии древнегреческие боги не являются хранителями человеческой морали; они – просто верховные существа, от которых зависит судьба людей. Но в художественном мире софокловских трагедий боги уже становятся хранителями человеческой нравственности. И воля богов в художественном мире "Антигоны" – на стороне сестры, похоронившей брата по древнему обычаю. Прорицатель Тиресий сообщает Креонту волю бо-

гов: "Запомни же. Немного лет кристальных
Минуют в горних Солнца бегуны -
И будет отдан отпрыск царской крови
Ответной данью мертвецам - мертвец.
Ты прозинулся дважды, перед ними:
Живую душу, дщерь дневного света,
В гробницу ты безбожно заключил,
А тьмы подземной должника под солнцем
Удерживаешь, не предав могиле.
Нагой, несчастный, полный скверны труп,
Он не тебе подвластен и не вышним -
Ты заставляешь их его терпеть!
И вот, покорный Аду и богам,
Уж стелет сеть нещадного возмездья
Зриний сонм - и ты падешь в нее,
Равняя кары и обиды чашу".

В страхе Креонт отменяет свой жестокий указ. Но поздно - возмездие за попрание древнего закона свершилось. Покончила с собой Антигона - и вместе с ней влюбленный в нее сын Креонта, Гемон. Не выдержав обрушившегося на нее горя, покончила с собой и жена Креонта, царица Евридика. Такова расплата Креонта за попрание законов родственного долга.

В 409 году до нашей эры 86- или даже 88-летним Софоклом была написана трагедия "Филоклет", которая во время поэтического состязания завоевала первое место. В основу сюжета здесь положены события Троянской войны, связанные с именем легендарного стрелка Филоклета, обладателя знаменитого лука. На заднем плане в художественном мире трагедии незримо присутствует воля богов - но в пространстве, ограниченном божественной волей, разворачиваются чисто земные коллизии, в которых происходит драматическое столкновение нравственного долга с жестокой необходимостью; человеческого доверия - с вынужденным клятвопреступлением.

Волей богов очерчены здесь лишь достаточно просторные рамки: воля богов состояла в том, чтобы легендарный стрелок из лука Филоктет прибыл вместе с войском аргиев под Трой не сразу, но лишь Ю лет спустя после прибытия основного войска -

"Чтоб не раньше направил на Трой он лук,
Неизбежной стрелой оражая врага,
Чем исполнится время, когда от него
Суждена тому граду гибель".

По воле богов Филоктет по пути в Трой был укушен ехидной - и заболел страшной болезнью, в результате чего стала гнить его нога. Теперь осуществление воли богов оказалось во власти людей, которые менее всего думали о воле богов - но действия которых порой даже независимо от их собственной воли к осуществлению воли божественной. Больной Филоктет стал на военном корабле обую - пришлось легендарному Одиссею высадить его на необитаемый остров, где он мог добывать себе пищу только с помощью своего знаменитого лука. Сам Одиссей объясняет свой поступок так:

"Я Филоктета высадил Малийца,
Пеанта сына. Так мне повелели
Мои вожди. Ужасная болезнь
Его снедала ногу. Гной сочился;
Ни возлиянье совершить, ни жертву
Богам благоговейно принести
Он не давал нам; крики и стоны
Его всечасно знаменьем зловедим
Носились в стане"...

По воле богов Филоктет должен провести на этом острове Ю лет. Но сам-то он о воле богов не знает - он охвачен ненавистью к бросившему его Одиссею и давно уже принял для себя решение ни при каких обстоятельствах не оказывать помощи аргиев. Но проходит Ю лет - и по воле богов обессилевшие после многолетней осады Трои аргиев вспоминают о Филоктете. И вот на остров

лейно прибывает Одиссей и сын легендарного ахейского героя Ахилла юный Нептолем. Нептолем честен и бесхитроуен — но во имя интересов своего войска он должен войти в доверие к Филоклету и либо самого его затащить на корабль Одиссея вместе с луком, либо по крайней мере заполучить каким-то образом непобедимый лук Филоклета, а самого Филоклета, в случае излишнего упрямства, просто оставить безоружного на острове — на верную гибель. И вот завязывается драматический узел. Юный Нептолем входит в доверие к Филоклету благодаря своим обещаниям доставить несчастного домой; душа Филоклета постепенно оттаивает, и он передает свой лук в руки Нептолема. Теперь Нептолему предстоит совершить самое тяжелое: сообщить Филоклету, зачем он прибыл и привести Филоклета на корабль Одиссея, шантажируя Филоклета обобраным луком, без которого тот на необитаемом острове обречен. Нептолем испытывает страшные угрызения совести — но в конце концов говорит Филоклету, что от него требуется и начинает шантажировать его отнятым луком. Затем на помощь Нептолему приходит Одиссей. Но угрызения совести Нептолема настолько велики, что он лежит мысль тайно вернуть Филоклету лук — и попробовать уговорить Филоклета добровольно поехать под Трою. И в конце концов совесть пересиливает — лук возвращается Филоклету.

Так до самого конца в художественном мире "Филоклета" действие разворачивается в мире людей, обуреваемых чисто человеческими страстями и чисто человеческими страданиями. Но коль скоро Софоклу все же требовалось привести действие к исполнению воли богов и к отъезду Филоклета под Трою, а логика характера Филоклета исключала возможность его добровольного согласия ехать под Трою, то Софокл в финале "исполнил" волю богов чисто "механическим" вмешательством извне: на остров прибывает Геракл и уже

напрямую излагает Филоклету волю Зевса, согласно которой Филоклет все равно будет под Троей — хочет он того или не хочет. Естественно, что в такой ситуации Филоклету делать было нечего — и он уже просто не мог не согласиться ехать под Трою вместе со своим луком.

Одним из сквозных сюжетов, который проходит через трагедии и Эсхила, и Софокла, и Еврипида является сюжет, в основе которого — месть Ореста и его сестры Электры матери Клитемestre и ее новому супругу и соответственно новому царю Эгисфу за убийство прежнего мужа Клитемestры, отца Ореста и Электры, героя троянской войны царя Агамемнона. Наверное, многие из Вас имеют представление о "гамлетовском" сюжете у Шекспира, в основе которого — злодейское убийство Клавдием законного короля, вступление через короткое время королевы, матери Гамлета, в брак с убийцей и мучительные раздумья датского принца Гамлета о своем праве на возмездие.

У Софокла схожий сюжет присутствует в трагедии "Электра", написанной примерно в 415 году до нашей эры. Только в художественном мире "Электры" мать Ореста и Электры, Клитемestра, сама участвовала в убийстве своего мужа, в отличие от королевы из шекспировского "Гамлета". И трагический конфликт состоит в том, что месть за отца должна быть даже по велению бога Аполлона обращена Орестом на собственную мать. Да, перед нами проходит здесь и попытка самооправдания Клитемestры:

Всегда отец тебе предлогом ссоры,
Что от меня он принял смерть свою.
Да, от меня! Не стану заператься:
Моей рукой его сразила Правда.
И, будь разумна ты, — ты помощь ей
Сочла бы долгом принести. Ведь он,
Тот твой отец, о ком ты вечно плачешь,

Всех эллинов бездушьем превзошел:
Он в дар богам сестру твою зарезал
Счастливый муж! Ему ее рожденье
Не стоило болезни и трудов,
Как мне, что в муках родила ее.
Так молви же, за что, кого он ради
Ее заклал? Аргивян, скажешь ты?
Иль Менелая — брату угождая,
Ему он в жертву кровь мою принес?
По праву ж взыскан он своею кровью!"

Но в художественном мире софокловской трагедии это — всего лишь дешевое самооправдание, призванное разжалобить Электру, но легко ей опровергнутое. Само это самооправдание Клитемestры звучит в художественном мире софокловской трагедии достаточно сухо: за ним не стоит душевной боли, но стоит скорее просто желание более или менее убедительно обосновать в глазах Электры свое преступление. Фальшь этого самооправдания подтверждается в художественном мире софокловской трагедии еще и тем, что софокловская Клитемestра во избежание мести пыталась расправиться со своим сыном Орестом, который чудом избежал смерти, а Электру Эгисф с Клитемestрой решили, если она не прекратит жалоб, заточить в "подземный терем". И месть Ореста и Электры, выразившаяся в убийстве и неоявленного царя Эгисфа, и Клитемestры, предстает в художественном мире софокловской "Электры" как акт высшей справедливости, благословенный самими богами — другое дело, что исполнить возмездие предписано Оресту, а Электра действует скорее по собственной воле. (И это при том, что во время разговора с Клитемestрой Электра, доказывая, что Клитемestра вовсе не имела права убивать своего мужа даже и в воздаяние за дочь, подвергает уничтожающей оценке сам принцип воздаяния смертью за смерть: "...Что же? Неужели смерть
Он от тебя за это заслужил?"

Где ты закон такой нашла? Смотри же!
Являя смертным приговор такой,
Пример расплаты за вину ты явишь:
Как будем друг за друга убивать мы,
Тебе по праву первой пасьг придется".

Тем самым Электра подвергает сомнению самими богами сформулированный принцип возмездия: всякая однажды пролитая кровь повлечет кровавое возмездие. И тем не менее кровавое возмездие со своей стороны Электра преступлением отнюдь не считает - возникает своего рода противоречие).

Итак, в художественном мире "Электры" кровавое возмездие со стороны Ореста и Электры предстает как благословенный богами поступок - и именно поэтому в финале софокловской трагедии, в отличие от трагедий Эсхила и Еврипида, Орест и Электра не преследуются после того, как пролили кровь, богинями мести Эринидами, а заключается трагедия словами Корифея:

"О Атреевы внуки, из многих кручин
Вы прорвались на свет по свободе пути:
Ваше счастье исполнилось ныне!"

Примерно в те же годы, что и Софокл, творил и другой великий драматург Древней Греции - Еврипид (485 или 484-406 годы до н.э.). Еврипид был другом Софокла - по античным свидетельствам, "...Софокл, услышав, что окончился Еврипид, во время предварительного показа драмы сам вышел вперед в черном гиматии, а хор и актеров вывел неувенчанными, и народ плакал". По другим данным, услышав о смерти Еврипида, Софокл произнес: "Погиб оселок для моих стихов".

Родился Еврипид на острове Саламин, том самом, при котором произошла знаменитая Саламинская битва, по ряду данных, в семье мелких торговцев. Причем, по некоторым свидетельствам, Еврипид появился на свет именно в день Саламинской битвы. Итак,

под грохот битвы появился на свет великий гуманист античности.

Еврипид получил хорошее образование - и уже в 18-летнем возрасте начал писать трагедии, но получить в свое распоряжение хор Еврипид сумел лишь в возрасте примерно 30 лет. За свою жизнь Еврипид написал приблизительно от 75 до 92 драм, из которых до нас дошло 17 (в этом смысле творческое наследие Еврипида сохранилось лучше, нежели творческое наследие Софокла). Впрочем, первые места во время поэтических состязаний завоевали лишь 5 трагедий Еврипида (тогда как из 120 сценических произведений Софокла пальму первенства получили 24). Это во многом связано с тем, что далеко не однозначное отношение вызывало в Древней Греции то новое, что принес Еврипид в древнегреческую драматургию.

Это новое состоит в том, что Еврипид ввел в трагедию своего рода "смысловое многоголосие", дал практически каждому из участников трагического конфликта возможность высказать свою правду, причем ничья правда не предстает, как правило, в художественном мире произведений Еврипида в пародийном, нарочито отрубленном виде. Если в трагедиях Софокла герои, как правило, четко делятся на положительных и отрицательных (которым тоже может быть предоставлено слово для самооправдания - но за словом которых всегда видится осуждающий авторский взгляд), то Еврипид, осмысляя тот или иной трагический конфликт, старается взглянуть на мир глазами каждого из его участников. Это, естественно, вызвало недовольство многих ревнителей полной определенности, и Еврипид порой обвинялся в нравственной всеядности, а то даже и в развращающем влиянии на общественные нравы.

Говоря о софокловской трагедии "Электра", я уже говорил о том, что одним из оправданий коварного убийства своего мужа царица Клитемestra считала месть за убиенную на жертвенном алтаре дочь. Действительно, сюжет древнегреческого эпоса, связан-

ный с именем царя Агамемнона, Клитемestры, Ореста, Электры и т.д. и проходящий через трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида включает в себя и убийство Агамемноном своей дочери Ифигении на жертвенном алтаре. Именно этот эпизод и лег в основу трагедии Еврипида "Ифигения в Авлиде", которая была поставлена в 405 году до н.э., уже после смерти драматурга, его сыном и заняла первое место в поэтическом состязании.

Экспозиция состоит в том, что в свое время на дочь царя Тиндара Елену (известную в мировой культуре под именем "прекрасной Елены") претендовало слишком много женихов, и дело уже близилось к кровавому раздору. Борьба зашла настолько далеко, что: "Уж голову старик Тиндар терял,
Ее отец, колеблясь, выдавать ли
Иль лучше дочь совсем не выдавать".

Но вдруг к старику пришло решение: взять с каждого из кандидатов в женихи слово, что в случае, если Елена будет похищена у того, кто станет ее супругом, все ее бывшие женихи должны будут соединиться и отправиться на штурм того города, в который Елена будет увезена. Не дав такого обещания, нельзя было даже претендовать на руку Елены:

"Так царь Тиндар, опутав женихов
И клятвой связав, их дочке отдал:
"Любого, дочь, ты выбирай - плыви,
Куда влечет Киприды дуновенье".
Был выбором отмечен Менелай".

Но через какое-то время троянец Парис в отсутствие Менелая бежит вместе с Еленой в свою родную Трою. Естественно, Менелай призывает своих неудачливых соперников вспомнить о клятве - и ахейское войско отправляется на штурм Трои. Главой войска был избран брат мужа Елены Менелая микенский царь Агамемнон. И вдруг корабли с ахейским войском застряли в Авлиде: по словам

самого Агамемнона, "Уж плоть готовы корабли, да ветра
Бог не дает... И вот Калхас пророк
Средь воинов, безвременьем томимых,
Вещал, что Агамемнон, царь и вожь,
Дочь Ифигению немедля должен
На алтаре богини заколоть
Царицы Артемиды: "Если,- молвил,-
Заколете девицу, будет вам
И плаванье счастливое, и город
Вы вражеский разрушите, а нет -
Так ничего не обудется".

Итак, происходит завязка трагического конфликта, и Еври-
пид заставляет нас взглянуть на мир глазами каждого из его участ-
ников, понять правду каждого. В душе Агамемнона борются две сти-
хии: отцовская любовь и долг военачальника. В какой-то момент
побеждает второе - и Агамемнон шлет в родные Микены письмо сво-
ей жене Клитемнестре (у Софокла она - Клитемистра), призывающее
ее отправиться вместе с дочерью Ифигенией в Авлиду, где для
Ифигении якобы найден достойный жених - легендарный герой Ахилл.

"...Безумное я отдал приказанье
Жене, чтобы сюда прислала дочь:
Что мол, Ахилл ей руку предлагает.
А к тем словам добавил, что герой
Не хочет с нами разделить похода.
Коль в жены Ифигению ему
Я не отдам и ложа не разделит
Во Фтии с ним царица... Я в письме
Перед женою лгал, блестящим браком
Ее прельстить желая"...

Но через короткое время Агамемнон опомнился - и шлет уже дру-
гое письмо: "Чадо Леды, тебе мой приказ.

А что раньше прочла - позабуди!..
На глубокую заводь Эвбей
Деву дочь, царица, не шли.
К бесприбойным авлидским брегам...

Брачный факел ее обережем
Мы до лучших дней, Тиндарида"...

Но вдруг выясняется, что раб с письмом перехвачен Менелаем, и теперь Менелай угрожает познакомить с волей вождя войска Агамемнона, знающего, что может спасти войско, но не желающего пойти во имя войска на жертву, все войско. Между двумя братьями разгорается ссора:

МЕНЕЛАЙ

(показывает письмо)

Узнаешь ты этот складень,
Эти злые начертанья?

АГАМЕМНОН

Я не слеп. Изволь немедля
возвратить гонцу посланье.

МЕНЕЛАЙ

Нет, его узнают прежде
Все данайцы, понимаешь?

АГАМЕМНОН

А с каких же пор ты письма
Посторонние вскрываешь?

МЕНЕЛАЙ

Да, к несчастью, Агамемнон,
тайна нам твоя известна.

АГАМЕМНОН

Что тебе известно? Совесть
потерял ты вовсе, что ли?

МЕНЕЛАЙ

Мне давно узнать хотелось,
ждать ли дочь твою, невесту?

АГАМЕМНОН

Да стеречь мою семью-то
чьей же ты поставлен волей?

МЕНЕЛАЙ

Успокойся, не твоею,
не бываю твоим рабом.

АГАМЕМНОН

О, неслыханная дерзость!
Твой он, что ль, микенский дом?

МЕНЕЛАЙ

Ты обижен — что же делать?
веры в нас к тебе не стало.
"Да" вчера и "нет" сегодня,
а назавтра — всё сначала".

И так далее. В мыслях возникает образ злодея Менелая, который желает вернуть свою обжегшую жену ценой принуждения своего брата к убийству собственной дочери. Но это начинается монолог Менелая — и оказывается, что всё не так просто, что на его стороне — знание тех фактов, о которых царь Агамемнон постарался забыть. Оказывается, Агамемнон сам в свое время напросился в вожди войска, и, если бы не это, Менелай давно бы уже был под стенами Трои — правда, под началом другого вождя. И перед нами теперь открывается правда Менелая:

"Право, лучше, Агамемнон,
гнев свой жаркий отложи.
Я не буду горячиться —
ты же, истину любя,
Не посетуй, коль увидишь,
Точно в зеркале, себя;
Вспомни, как душой горел ты
стать вождем союзных ратей,
Сколько ран душевных прятал
под расшитый свой гиматий.
Вспомни, как ты унижался,
черни руки пожимая,
Как дверей не запирали ты,
без разбору принимая,
Как со всеми по порядку
ты беседовал учтиво,
И врагов, и равнодушных
уловляя фразой лстивой
И с ахейцами торгуясь
за надменную утеху,
Чем тогда ты, Агамемнон,
не пожертвовал успеху!

А потом, добившись власти,
вспомни, как ты изменился,
От друзей своих недавних
как умело отстранился.
Неприступен и невидим
стал — наш вождь. Не так бывает
С мужем чести, если жребий
путь широкий открывает.
Перед ним: сильнее он любит
друга, в горе нажитого,
Рад он лить ему усладу
из бокала золотого;
Он доступней, потому что
стал сильнее и богаче...
Ты же, царь, ребячью душу
обнаружил оредь удачи...
Помнишь: мы пришли в Авлиду,
Но попутчики не слали
Боги нам из стаи ветров;
и ахейцы возроптали:
"Распусти нас, — говорили, —
жить в Авлиде нам постыло".
Ты, как тень, бродил печально:
жалоб, жалоб что тут было!
Царь в мечтах уж видел тучи
парусов над Илионом,
Он копьём делил нам нивы...
А меж тем с бессильным стоном
Приставал ко мне: "Что делать?
чём поможем мы несчастью?"
О Атрид, ты видел выход
да жаждал проститься с властью.
Помнишь, как ты был ничтожен,
за борт выброшен судьбой?
А когда Калхас-гадатель
Артемиде для убою
Дочь твою обрек на жертву,
путь взамен суля счастливый,
Помнишь, как ты духом ожид,

как в веселье торопливом,
Сам, никем не принуждаем,
написал, чтоб Тиндарида
Ифигению прислала -
мол, невесту для Пелида.
Ну, уладил дело... Как же!
Снова шлется уверенья:
Царь раскаяться изволил
в самой мысли преступленья...
Но ведь солнце не погасло,
что и те слова слыхало.
О, вас тысячи подобных...
Почесть, деньги - всё им мало
Власти ищут, а добились -
чуть доходит до расплаты,
Пропадает стойкость духа:
то, мол, люди виноваты,
То познал себя храбрец наш,
самому теперь сдается,
Что под грозною кольчугой
сердце лани робкой бьется.
Но Эллада, царь, Эллада!
Би за что ж обида эта?.."

И кое-что теперь становится понятным. Нет, Менелай вовсе не желает зла ни своему брату, ни его дочери - кстати, когда Ифигения окажется в Авлиде и ее заклятие станет почти неизбежным, Менелай попытается предотвратить жертвоприношение. Но теперь глаза ему затмевает досада и одновременно - смертная обида на брата, который менее всего думал о том, как вернуть Менелая жену, но думал только о своей славе, добивался ценой всяческих ухищрений власти, заведомо зная, что его назначение может обратить немилость богини Артемиды на целое войско (предание гласило, что в свое время Агамемнон убил в лесу Артемиды пятнистого оленя), а расплачиваться, видите ли, не желает.

Вдруг выясняется, что слать письмо уже поздно - Клитемнес-

тра с дочерью Ифигенией уже прибыли в Авлиду, и теперь отказ от жертвоприношения мог бы вызвать неуправляемую реакцию со стороны войска. Горько рассказывает в своей жестокой слепоте Менелай – он теперь готов отказаться от осады Трои, готов согласиться с тем, чтобы войско вернулось назад! Но поздно – Ифигения уже попала на глаза рвущемуся в бой войску. Драматизм борьбы в душе Агамемнона теперь достигает наивысшего накала – не приняв еще конечного решения, он всячески скрывает от жены и дочери истинную цель приглашения. Но через какое-то время Клитемнестра, а после и Ифигения, с ужасом узнают правду – и теперь Еврипид погружает зрителя в состояние Клитемнестры, заставляет взглянуть на мир ее глазами – и вместе с ней осудить Агамемнона (в то время как монологи Агамемнона заставляли зрителя понять его правду, взглянуть на мир его глазами).

В одном из монологов Клитемнестры отразилась великая правда материнства – и одновременно великая правда непростения Агамемнону его прошлых преступлений:

"Ну, слушай же... Теперь завесы сняты!
Вы, мысли вслух, и вы, догадки, прочь...
Ты помнишь ли тот день, когда насильем
Ты, Агамемнон, в жены взял меня...
В бою убил ты Тантала, который
Моим был первым мужем, и дитя,
Дитя мое от груди материнской
Ты отрывал и продавал, как раба.
Ты помнишь ли, как сыновьями Зевса
И братьями моими побежден...
Священна мне их память, белоконных, –
Ты помнишь, как убежище искал
Ты у Тиндара старого, он, он
Один тебе защитой был, и снова
Вручил тебе меня, твою жену...
О, согласись, Атрид, что, примиренной

За твой порог ступив, с тех самых пор
Женою я была тебе примерной...
Твой царский дом, как он расцвел со мной!
Ты радостно под кров свой возвращался
И уезжал спокойный... И найти
Такую верную жену не всякий
Сумеет, царь... Порочных много жен...
Трех дочерей тебе дала я раньше,
А волею за ними сына... и из них
Одной лишусь я, горькая, сегодня.
Спросить тебя - зачем ей умирать?
И что в ответ придумаешь? Молчи
Сама скажу, чтоб Менелай Еленой
Вновь завладел... Отдать свое дитя,
Чтоб выкупить распутницу. На мусор
Клад драгоценный применять - разумно ль?
А ты скажи, подумал ли, когда
В поход уйдешь надолго ты, что будет,
Что будет с сердцем матери ребенка,
Которого зарежешь ты, Атрид?
Как эта мать осуждена глядеть
На ложе мертвой - на ее гнездо
Пустое, дни за днями одиноко
Смотреть, и плакать, и припоминать,
И повторять всечасно: о дитя,
Отец тебя убил, никто другой!
Скажи, Атрид, ты разве не боишься
Расплаты? Ведь ничтожный только повод -
И в Аргосе, в кругу осиротелых
Сестер ее и матери, - тебя
Прием, достойный дела, встретить может...
О нет, богами заклинаю, царь,
Не зарождай виною злодеянья.
"Я жрец, - ты говоришь, - а не палач".
Жрец, а какой, скажи, Атрид, молитвой
Благословенье призывать на нож
Ты думаешь, поднятый на ребенка,
На плоть и кровь свою безбожно?
А я? Могла ли б я с тобой молиться?

С убицею и за убицу - нет!
И если б бог, малютку пожирая,
От матери еще молитвы ждал,
Он был бы глуп"...

Итак, в душе Клитемнестры зародился уже богоборческий протест: она отказывает в почтении богам, требующим человеческих жертв, утверждая высший по отношению ко всему остальному приоритет права человека на жизнь. Но через какое-то время правда Клитемнестры столкнется с правдой высшего государственного интереса, с правдой Агамемнона, которая отразилась в его монологе, обращенном к дочери Ифигении:

"Дитя мое... Не Менелая волю,
Как раб, творю... Зллада мне велит
Тебя убить... ей смерть твоя угодна,
Хочу ли я, иль нет, ей все равно:
О, мы с тобой ничто перед Злладой,
Но если кровь, вся наша кровь, дитя,
Нужна ее свободе, чтобы варвар
В ней не царил и не бесчестил жен,
Атрид и дочь Атрида не откажут".

И в момент, когда произносился этот монолог, зритель, по замыслу Еврипида, должен был проникнуться этой правдой, правдой высшего государственного интереса, перед которой все остальное - ничто.

Итак, Еврипид продолжил традицию, отразившуюся еще в софокловской "Антигоне" и позже прошедшую сквозным "стержнем" через всю мировую культуру: трагический конфликт в его произведении построен на столкновении высшего государственного интереса - и человека, который должен быть принесен в жертву этому интересу. Еще более двух тысяч лет осталось до того времени, когда в устах одного из героев "Братьев Карамазовых" Достоевского будут вложены слова о преступности всякой мировой гармо-

нии, если эта гармония построена на костях хотя бы одного замученного ребенка. Еврипид уже в V веке до нашей эры затронул эту трагическую проблему - и он заставляет зрителя взглянуть на мир глазами, каждого из участников трагического конфликта и каждого понять.

А напряжение в войске растет. Окрестности оглашаются воплями "Зарежьте деву". И в финале в устах Ифигении, принявшей решение согласиться умереть на алтаре, звучит правда высшего государственного интереса:

"...О, в душе пережила я
Много, много, мать. Послушай:
Я умру - не надо спорить, -
но пускай, по крайней мере,
Будет славной смерть царевны,
без веревок и без жалоб.
На меня теперь Эллада,
вся великая Эллада
Жадно смотрит; в этой жертве,
беззащитной и бессильной,
Все для них: попутный ветер
и разрушитель Троя;
За глумление над Еленой,
за нечестие Париса,
В ней и кара для фригийцев,
и урок для их потомства,
Чтоб не смел надменный варвар
красть замужнюю гречанку.
Умирая, я спасу вас,
Жены Греции, в награду
Вы меня блаженной славой,
жены гордые, почитите...
А еще... Прилично ль смертной
быть такой жизнелюбивой.
Разве ты меня носила
для себя, а не для греков!
Иль, когда Эллада терпит,

и без счета, мириады
Их, мужей, встает готовых
вёсла взять, щитом закрыться
И врага схватить за горло,
а не дань, пасть убитым, —
Мне одной, за жизнь цепляясь,
им мешать?.. О нет, родная.
Что же правде я отвечу?
Разве с истиной поспоришь?
Ну, скажи мне, будто стоит
против всех аогосцев мужу
Из-за женщины сражаться!
Быть убитым, может стать?
Да один ахейский воин
стоит нас десятков тысяч.
Погоди... еще, родная...
если я угодна в жертву
Артемиде, разве опоришь
МНЕ с богиней подобает?
Нет, конечно!.. Я готова...
Это тело — дар отчизне"...

И хотя финальный монолог Ифигении — это утверждение абсолютного государственного интереса, из этого вовсе не следует вывод о совпадении или даже примерном совпадении "голоса" Ифигении с авторским "голосом". "Голос" Еврипида, скорее, объемлет "голоса" всех участников трагического конфликта. И не случайно в художественно мире несколько ранее написанной трагедии Еврипида "Электра" (примерно 413 год до н. э.) убийство царя Агамемнона выглядит уже не просто вероломной расправой — но и в какой-то мере возмездием за заклятие дочери в угоду богине.

Еврипид, как уже было сказано выше, вслед за Эсхилом и Софоклом тоже обратился к сюжету мести Ореста и Электры за злодейское убийство их отца — того самого царя Агамемнона, который в свое время принес в жертву богине Артемиде свою дочь Ифигению. Но еврипидовская интерпретация этого сюжета в корне от-

личается от интерпретации софокловской. В глазах Софокла убийство Эгисфа и Клитеместры было абсолютно справедливым, оправданным богами возмездием. Да, софокловская Клитемestra оправдывает свое мужеубийство местью за дочь — но в художественном мире софокловской трагедии это — всего лишь лицемерное прикрытие, призванное в глазах Электры придать более или менее пристойный вид убийству, которое на самом деле было совершено просто с целью избавиться от нелюбимого мужа. Потому и звучит это оправдание в устах софокловской Клитеместры неестественно, вымученно. К тому же трудно совместить убийство мужа из святой мести за убиенную дочь с тем фактом, что свою вторую дочь, Электру, софокловская Клитемestra решила замуровать в подземелье.

У Еврипида все сложнее! Осваивая "микенский" сюжет, Еврипид пытается взглянуть на мир глазами всех героев трагического конфликта — и понять каждого. И потому еврипидовская Клитемestra вовсе не похожа на того монстра, каким ее изобразил Софокл. Еврипидовская Клитемestra, в отличие от софокловской, не желает зла своим детям, хотя и знает, что именно с их стороны ей грозит расплата за мужа. И если еврипидовский Эгисф хотел расправиться с Электрой — то Клитемestra спасла ее от смерти:

"К детенышу и у волчицы в сердце
Любовь живет, и Клитемestra-мать
Электру от ножа его спасает...
Ведь, чтоб зарезать мужа, хоть предлог
Она имела, а за кровь детей
Ей ненависть грозила без пощады".

Софокловскую Электру решили запереть в подземелье — еврипидовскую Электру "сплавили" замуж за бедного, хотя и знатного человека.

И у Софокла, и у Еврипида есть сцена самооправдания Клитеместры и ответы, данной Электрой. Но слова еврипидовской Кли-

темнестры - это не дешевое самооправдание женщины, которая знает, что ей оправдания нет, но пытается, пока можно, "вертеться". Это - искренняя исповедь человека, доведенного до преступления:

"Вы ж слушайте, и пусть
За славою и речь мою порочит,
Как водится, пристрастный суд толпы...
Чернить так за дела, и, если точно
Кто ненависть делами заслужил,-
Терпи ее, а если ненавидят,
Не рассудив, - что толку? Твоему
Отцу меня вручая, дед не думал,
Что дочь и вас убийце отдаст.
А между тем Атрид, на брак с Ахиллом
Склонив дитя, к стоянке кораблей
Авлидской пригласил ее обманом
И мой цветок скосил над алтарем...
О, я бы все простила, если город
Иначе им не взять бы, если б дом
Или детей спасал он этой жертвой,
Но он убил малютку за жену
Развратную, за то что муж не смыслил
Изменницу достойно наказать.
О, я тогда смолчала - я к забвенью
Готовила уж сердце и казнить
Атрида не собиралась. Но из Трои
Менеду царь безумную привез
На брачную постель и стал в чертоге
Двух жен держать...
А если б был украден Менелай,
И я б Ореста смертью выкупала.
Сестре ее утеху, иль отец
Стерпел бы твой? Так, значит, смеет близких
Моих казнить Атрид, а мне терпенье
Предписано и жертвы?
Да, его
Убила я - мне не было дороги
Иной, как в стан его врагов. Друзья
Ему б обид моих не отомстили".

Доводы еврипидовской Клитемнестры звучат не менее убедительно, чем последующая отповедь Электры.

Более того, отношение Ореста к своей страшной предписанной богами обязанности свершить суд над собственной матерью в художественных мирах трагедий Софокла и Еврипида различно. Софокловский Орест вершит месть со спокойным сердцем, даже с радостью. Он исполняет волю богов, которые всегда правы. Еврипидовский Орест считает свою месть собственной матери таким же преступлением, как мужеубийство его матери, хотя и прощение отцеубийства в художественном мире еврипидовской трагедии выглядит преступлением. Еврипид сталкивает зрителя с трагическим диалогом между Орестом и Электрой:

ОРЕСТ

Но мать не смеет сын
убить, не смеет...

ЭЛЕКТРА

А кровь отца он смеет
забывать?

ОРЕСТ

В ее крови — клеймо и суд Оресту.

ЭЛЕКТРА

Иль выберет проклятие отца?

ОРЕСТ

Гнев матери карать убийцу будет.

ЭЛЕКТРА

Забудь отца — и бог тебя казнит.

Еврипидовские Орест и Электра оказываются в ситуации, когда любой выбор, какой бы они ни сделали, станет преступлением.

Более того, в художественном мире трагедий Еврипида, в том числе "Электры", находит свое развитие одна из основополагающих для древнегреческой культуры идей — идея неизбежного продолжения однажды внесенного человеком в мир зла, когда преступление, совершенное одним человеком, непременно отзовется уже преступ-

лением против этого человека, причем человек, совершивший это преступление, тоже будет обречен стать жертвой – и так до тех пор, пока боги не решат прервать цепочку, по которой следует однажды внесенное в мир зло (своего рода "закон сохранения зла"). Агамемнон внес в мир зло, убив пятнистого оленя в лесу Артемиды (таков древний сюжет) – и он же сделал все, чтобы стать вождем войска. Вследствие этого ему пришлось принести в жертву свою дочь – и пасть от руки своей жены, которая тем самым сняла с себя роль жертвы, взыскующей возмездия – и превратилась в преступницу, ждущую возмездия от рук своих детей – причем с момента убийства грех уже ляжет на них, и ждать возмездия придется им. И Еврипид акцентирует особое внимание на трагическом положении человека, оказавшегося промежуточным звеном однажды введенной в мир цепочки зла – самой судьбой ему суждено быть орудием возмездия, но, пролив однажды чужую кровь, преступником становится уже он. И если софокловский Орест, свершив убийство Эгисфа и собственной матери, получает полное одобрение свыше, то Орест из еврипидовской трагедии – такой же заложник однажды введенного в мир зла, как и его мать Клитемнестра, – после убийства преследуется Керами – злобными чудовищами божественного происхождения. Да, он совершил возмездие по воле бога Аполлона, но он убил мать, а это Еврипид не может простить с той же легкостью, с какой простил Софокл. И в финале к Оресту обращается божественный посланник – Кастор:

Внеми, о син Атрида, Диоскурам
И братьям той, которой ты рожден.
Я Кастор, вот близнец мой Полидевк...
В пучине мы едва волнение злое
Утешили, как Аргос нам явил
Здесь труп сестры, твоей несчастной жертвы.
Она была достойна кары, но...
Но не твой, Орест. Об Аполлоне,

Как о царе своем, я умолчу,
 Иль преступить ума не может мудрый?
 Но покорись, а жребий и Кронид
 Судьбу твою решили. Вот послушай:
 Ты, в жены дав сестру Пиладу, сам
 Родной предел покинешь, непристойно
Убишнему родную мать входить
В аргосский кремль. Как тень метаться будешь,
 А за тобою гнаться неустанно
 И страшные и злые птицы: их
 Божественна природа — Керн это.
 В скитаниях когда придешь, Орест,
 В Афины, есть кумир Паллады там,
 Прижмись к нему — и вмиг тебя покинут.
 И тотчас, осенив тебя эгидой,
 Она ужасных очарует змей...
 А в городе есть холм Ареса: древле
 Впервые там судился бог войны,
 Когда убил исчадь Посейдона,
 Ругателя дочернего казня.
 Решения Аресага святы,
 И, хоть теперь должны звучать они
 Из смертных уст — все ж слово непреложно.
 И ты, Орест, свой примешь приговор
 С того холма. И половина скажет —
 Виновен ты, а половина — нет,
 Но Феб, оракулом своим смутивший
 Тебя, вину Орестову возьмет...
 И с этих пор войдет в закон, коль мненья
 Где поровну поделятся — прощать"...

Таким образом, в еврипидовской интерпретации древний сюжет находит значительно более многозначное толкование, нежели в интерпретации Софокла. Увы, далеко не все современники Еврипида приняли то новое, что принес Еврипид в древнегреческую трагедию.

Как уже говорилось в предыдущих лекциях, древнегреческий театр базировался на ритуальных традициях: все сценические представления непременно посвящались богу Дионису, и с этим был связан ряд достаточно строгих канонов, которым древнегреческий театр должен был следовать (выше уже говорилось, например, о том, что одно и то же драматическое произведение не могло быть представлено публике дважды – это было бы оскорблением Диониса). В течение долгого времени, согласно традиции, каждый драматург должен был представлять непременно тетralогию, состоящую из трех трагедий и одной сатировской драмы комического характера (впоследствии этот канон перестал быть обязательным – и появились как драматурги, "специализирующиеся" исключительно на трагедиях, так и драматурги, "специализирующиеся" исключительно на комедиях).

Следует сказать, что в основе комического переосмысления тех или иных вещей лежит прежде всего обнаружение несоответствия между претензиями этих вещей на приближение в чем-то к идеалу и их реальной сущностью. Очевидно, так уж устроена человеческая психика, что она не допускает эстетического восприятия окружающего бытия только в категориях прекрасного, возвышенного или трагического, что большинство людей испытывает потребность в том, чтобы время от времени смотреть на привычные вещи с их комической стороны, в комическом переосмыслении тех или иных традиционно незыблемых установлений и вообще того, что обычно принято рассматривать только в категориях прекрасного и возвышенного. Ну тяжело непрерывно ощущать свою безграничную ничтожность на фоне мира богов, или на фоне претендующего на неоспоримое величие государства, или на фоне людей, чьи дела

остаются недоступным "образцом", и возникает потребность найти какое-то несоответствие между претензиями богов ли (или какого-то отдельного бога), или каких-то явлений, законов или установлений, или конкретных людей на полное соответствие идеалу и какими-то недостатками одушевленных или неодушевленных "претендентов". Конечно, это может проявиться и в довольно малопочтенном стремлении "снизить" все действительно великое до своего уровня, но в то же время именно эта черта человеческой психики служила своего рода защитной реакцией на навязываемые свыше претендующие на абсолютность авторитеты — идеологические, политические, а то и имеющие телесную оболочку, имя и фамилию (увы, далеко не всегда эта защитная реакция срабатывала в общественном сознании в критические моменты — этим и объясняется тот факт, что история человечества знала немало культов и "полукультов" разного рода "непогрешимых вождей"). Не случайно тоталитарные режимы особенно нетерпимы к рассказчикам и слушателям анекдотов — ведь такие режимы нуждаются в однозначно-почтительном (не на уровне разума, на уровне веры!) к себе отношении. Всякая попытка увидеть какие-то стороны этого режима с их комической стороны была опасна — ибо она подрывала фундамент ни в чем не сомневающейся веры.

В древней Греции существовал целый ряд канонизированных форм ритуального осмеяния. Одной из таких форм была комедия, в рамках которой могли осмеиваться даже боги, в том числе и Дионис, которому собственно театральные представления и посвящались. Скажем, в художественном мире пьесы Аристофана (о котором речь еще впереди) "Лягушки", Дионис, странствуя по царству Лида, порой оказывается в наикомичнейших ситуациях. Он вступает в бесконечные перебранки со своим слугой Ксанфием. Когда Ди-

онису угрожает опасность, у него, по его собственному признанию, сердце "екнуло и в пятки соскочило и запряталось", вслед за чем слуга Ксанфий едко замечает: "Последний трус ты из богов и смертных". И ничего - по мнению устроителей театральных представлений, покровитель театра Дионис не должен был на такие вещи обижаться. Более того, когда Дионис, притворившись Гераклом, наталкивается в царстве Аида на слугу Плутона Зака, который жаждет отомстить Гераклу за увод Цербера - то Дионис, скрывшись, уговаривает своего слугу Ксанфия притвориться богом, а сам притворяется слугой, взваливает на себя поклажу, которую положено нести слуге, и очень боится, что его ненароком примут за бессмертного, с которого, как известно, и спрос больше (в этой сцене отразилась характерная для карнавальской традиции "смена ролей", когда на какое-то время тот, кто был наверху социальной лестницы, оказывается внизу, а тот, кто был внизу, оказывается наверху). А далее следует сцена испытания бога и слуги розгами: ожидается, что бог как бессмертное существо не почувствует боли и не будет кричать, тогда как

"Кто первым перетрусит и вопить начнет
Под розгами, считай, что тот совсем не бог".

В результате этой процедуры оказались подвергнуты и бог Дионис, и его слуга. И на все это, по замыслу устроителей, Дионис тоже не должен был обижаться. А ведь Дионис в художественном мире "Лягушек" оказывается и в ряде других еще более комических ситуаций.

Объектом комического осмысления в комедии "Лягушки" оказывается и легендарный Геракл - и прежде всего такой его подвиг, как похищение Цербера из подземного царства Аида. Когда Дионис выдает себя за Геракла, то Плутонов слуга Зак набрасыва-

ется на него: "Ах, мерзкий, — ах, треклятый, ах, негоднейший!
Подлец! Из подлых подлый, распреподлейший!
Ты уволок у нас собаку Цербера.
Душил ее, давил и бил, с собой увел
Мую собачку милую. Постой же, вор!
Теперь утесы Стикса чернотонные
И Ахеронта гребень окровавленный,
И псы Кокита резвые, и сто голов
Чудовищной ехидны будут грызть тебя
И рвать твою утробу. А нутро пожрет
Тартесская мурена. Потроха твои
И черева твои кровоточивые
Горгоны сгложут, страшные тифрасские.
Я к ним, не медля, быстрый направляю бег".

А подземный перевозчик Харон вообще в лучших традициях наших
таксистов зазывает "пассажиров":

"Кому в места блаженного упоения?
Кому в равнину Леты, в доли ужаса,
В удаль печалей, в яму, к черту, к дьяволу?"

Один из покойников, которому Дионис в царстве Аида пытается
всучить тяжелую поклажу, начинает торговаться с Дионисом из-за
двух драхм. Впрочем, и Дионис умеет торговаться не хуже:

ДИОНИС

...Эй ты, тебе я говорю, покойничек!
Снести возьмешься ношу в преисподнюю?

ПОКОЙНИК

(с готовностью приподнимаясь на смертном одре)

А ноша тяжела?

ДИОНИС

(показывая поклажу)

Гляди!

ПОКОЙНИК

Две драхмы дашь?

ДИОНИС

А меньше?

ПОКОЙНИК

(снова ложится на одр)

Живо трогайте, могильщики!

ДИОНИС

Постой, чудак, давай же поторгуемся!

ПОКОЙНИК

Две драхмы, баста!

Понаграсну слов не трать!

ДИОНИС

Ну, скинь хоть три обола!

ПОКОЙНИК

(в негодовании)

Чтоб мне вновь ожить!

Могильщики уносят покойника.

Одним словом, запретных тем древнегреческая комедия практически не знала. Впрочем, в Древней Греции это вовсе не означало непочтения, скажем, к осмеиваемым богам. Скорее, осмеяние здесь носило ритуальный характер и было канонизировано как проявление почтения "от противного", как разовое осмеяние во имя торжества царствующего во все остальное время почтения.

В то же время на протяжении долгого времени комедия в Древней Греции была и силой, выражавшей в той или иной мере общественное мнение и одновременно участвующей в его формировании. В период расцвета афинской демократии комедии играли важную роль и в политической борьбе, и в борьбе между носителями различных философских и эстетических взглядов. Древнегреческие комедиографы зачастую обращались и к обличению конкретных лиц. Представление об основных свойствах традиционной для Древней Греции "обличительной комедии" можно получить, познакомившись с комедиями уже названного выше Аристофана.

Аристофан (примерно 446-385 г. до н.э.)

За свою жизнь Аристофан написал около 40 комедий. Первую комедию (занявшую второе место) Аристофан поставил в 427 году до нашей эры под чужим именем, т.к. ему не было еще даже 19 лет

и он опасался, что организаторы театральных постановок будут смущены не слишком почтенным возрастом автора. Но уже на следующий год, на празднике Великих Дионисий, Аристофан занял I-е место. Затем последовали еще два триумфальных года — 425 и 424, когда Аристофаном были поставлены комедии "Ахарняне" и "Всадники". А одна из комедий Аристофана — уже упомянутая комедия "Лягушки" (405 г. до н.э.) по требованию публики даже была представлена публике повторно, что было событием совершенно исключительным — видимо тогдашние афинские организаторы театральных представлений все же сочли, что Дионис не должен слишком уж сильно обидеться на повторное представление комедии, где главным героем является сам Дионис. В конце жизни Аристофан как любящий отец "подарил" две своих комедии своему сыну Алароту, желая "поставить" его перед афинской публикой — и одна из этих пьес заняла почетное первое место.

Аристофан, как уже говорилось выше, опирался в своем творчестве на традиции "обличительной" комедии, которая в значительной степени влияла на политическую жизнь республиканских Афин эпохи Перикла. В соответствии с этими традициями Аристофан не уделял особого внимания глубине психологического анализа (большинство героев аристофановских комедий выписаны достаточно схематично, если не сказать карикатурно); его комедия — это, скорее, "комедия положений", нежели "комедия характеров". Порой Аристофан в угоду самым невзыскательным зрителям вводил в речь своих героев и достаточно грубые шутки, явно "вышибая" из зрителя смех в чистом виде, смех почти физиологический, не облагороженный никакой интеллектуальной "начинкой". Это дало основание знаменитой французке эпохи Просвещения Жермене де Сталь (1766—1817), властительнице дум целого поколения францу-

зов, сделать в своей книге "О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями" следующий вывод: "Что же касается комедий Аристофана, то, читая их, с изумлением спрашиваешь себя, как могло случиться, что пьесы эти вызывали рукоплескания у зрителей эпохи Перикла и что греки, высказавшие столько вкуса в изящных искусствах, опускались до столь отвратительных грубостей в своих шутках", вслед за чем Жермена де Сталь делает вывод об огрубляющем влиянии "демократических нравов": "Демократические нравы не располагают к плавным переходам и поискам оттенков, а поскольку поэты стремились быть понятными толпе и заслужить ее одобрение, они на потребу ей щедро вводили в комедию резкие контрасты, действующие на всех людей без исключения".

"Обличительная" комедия зачастую пользовалась успехом потому, что подвергала осмеянию вполне конкретных людей. Конкретные исторические личности включены и в художественный мир некоторых комедий Аристофана. Например, комедия "Облака", написанная в 423 году до нашей эры, отличается ярко выраженной "антисократовской" направленностью. В жизни Сократ был человеком с очень твердыми нравственными принципами — поэтому он, арестованный за инакомыслие, предпочел смерть от принятого им самим по приговору суда яда цикуты бесславному побегу. Но в аристофановских "Облаках" Сократ предстает довольно неприятным субъектом, а его "мыслильня" (так назван дом, где жил Сократ, в "Облаках") — заведением, где Сократ с учениками "Того, кто денег даст им, пред судом они обучат кривду делать речью правую".

Вообще следует сказать, что, по всей видимости, молодой Аристофан был человеком консервативных взглядов — или же просто подлаживался к консерватизму толпы, боящейся всяких новых веяний. И, конечно, главное преступление Сократа в глазах Аристофана — автора "Облаков" — это инакомыслие, стремление проникнуть разумом

туда, куда, по убеждениям Аристофана, разум не должен проникать, где должны властвовать освященные веками традиции, несущие людям счастье нерассуждающей веры. А аристофановский Сократ, напротив, посмел усомниться даже в существовании олимпийских богов — и учит своего новоявленного ученика старика Стрепсиада: "Что за Зевс? Перестань городить пустяки! Зевса нет!", а источник всего — Облака, которые Сократ и его ученики почитают за богов. Приводит Сократ и ряд доказательств:

СТРЕПСИАД

Вот так так! Объясни мне,
Кто же дождь посылает нам?
Это сперва Расскажи мне подробно и ясно.

СОКРАТ

(показывая на Облака)

Вот они. Кто ж еще? Целый ворох тебе
приведу я сейчас доказательств.
Что, видал ты хоть раз, чтоб без помощи туч
Зевс устраивал дождь? Отвечай мне.
А ведь мог бы он, кажется, хлынуть дождем
Из безоблачной, ясной лазури.

СТРЕПСИАД

Аполлон мне свидетель, отличная речь!
Ты меня убедил. Соглашаюсь.
А ведь раньше, и верно, я думал, что Зевс
сквозь небесное мочится сито.
Но теперь объясни мне,
кто ж делает гром?
Я всегда замираю от грома.

СОКРАТ

Вот они гремяхают, вращаясь.

СТРЕПСИАД

Но как? Объясни мне, скажи мне, кудесник!

СОКРАТ

До краев, до отказа наполнясь водой
и от тяжести книзу провиснув
И набухнув дождем, друг на друга они

набегают и давят друг друга
И взрываются с треском, как бычий пузырь,
и гремят перекатами грома.

СТРЕПСИАД

Кто ж навстречу друг другу их гонит, скажи?
Ну не Зевс ли, колеблющий тучи?

СОКРАТ

Да нимало, не Зевс. Это - Вихрь.

СТРЕПСИАД

Ну и ну! Значит, Вихрь!
И не знал я, деревня,
Что в отставке уж Зевс
и на месте его нынче Вихрь управляет вселенной.
Только все ж ничего ты еще не сказал
о грозе и громов грохотанье.

СОКРАТ

Ты ведь слышал. Набухнув водой дождевой,
облака друг на друга стремятся,
И, как сказано, лопнув, как полный пузырь,
громяхают и гулко грохочут.

СТРЕПСИАД

Как поверить тебе?

СОКРАТ

Объясню тебе все
на примере тебя самого же.
До отвала наевшись рубцов отварных
на гулянии панафинейском,
Ты не чувствовал шума и гула в кишках
И бурчанья в стесненном желудке?..

.....
.....
.....

СТРЕПСИАД

Все понятно теперь; так от ветра, от туч
говорят у нас: ходим до ветра.
Ну, а молний ярко горящий огонь,

объясни мне, откуда берется?
Попадает и живого до смерти спалит
или кожу, одежду обуглит.
Ну, не ясно ль, что молнии мечет в нас Зевс
в наказание за живые клятвы?

СОКРАТ

Об одном бы подумал, глупец, стародум,
стародедовским верящий басням,
Если мстит за присягу подложную Зевс
почему ж не сожжен еще Симон!
Почему не сожжен Клеоним и Феор?
Ведь они ж — из лгунишек лгунишки!
Почему он сжигает свой собственный храм,
и предгорье афинское — Суний,
И вершины высоких дубов? Для чего?
Ведь лгунов средь дубов не бывает.

СТРЕПСИАД

Что ответить, не знаю. Пожалуй, ты прав
Расскажи же, в чем молнии тайна!

СОКРАТ

Если воздух горячий, поднявшись с земли,
залетает к заоблачным высям,
Изнутри он вздувает огромный пузырь,
а затем, под давлением силы,
Разорвавши пузырь, хлопоча и свистя,
вылетает и в тренье сгорает,
От полета, от стрепета в пламенный столб
обращаясь и в пыль разрушаясь".

Очевидно, эти доводы должны были быть для древних греков достаточно убедительными, а, скажем, версия о происхождении грома и дождя и действительно близка к истине. Почему же Аристофан, желая осмеять Сократа, заставляет его рассуждать на свете недостаточно логично? Дело в том, что Аристофан осмеивает не логику Сократа, но сам факт погружения его в те сферы, куда достойный афинянин, по убеждению Аристофана, погружаться не дол-

жен. Впрочем, в самой пьесе Аристофана есть явные внутренние противоречия, свидетельствующие о том, что Аристофан во время работы над пьесой не думал особо о том, чтобы отдельные части были между собой логически связаны — поэтому Сократ с учениками оказываются у него виновными во взаимоисключающих грехах. В одном случае Сократ с учениками осмеиваются за невнимание к радостям жизни, за нищету и позорный в глазах жизнелюбивых афинян аскетизм, за то, что они "выцветшие и высохшие" от излишней мудрости и недостаточного питания и вообще по своему внешнему виду не похожи на победителей Олимпийских игр. Но как это соотносится с тем, что они за деньги обучают "крику делать речь правую"? Да доходов от такого ремесла в любую эпоху хватило бы далеко не только на пропитание! Почему же тогда Сократ с учениками бедствуют? Увы, о логичности здесь Аристофан думает в последнюю очередь. В одном случае для усиления комического эффекта ему нужно сыграть на эстетических чувствах зрителей, вызвать отвращение к внешнему виду Сократа и его учеников, к их образу жизни — и Сократ с учениками предстают как нищие и убогие существа. В другом случае требуется сыграть на нравственных чувствах зрителей — и Сократ с учениками вдруг становятся ловкими мошенниками, служителями Кривды, а то и просто ворами. Вот как описывает, например, одно из изобретений Сократа его ученик:

УЧЕНИК

Вчера ж у нас еды на ужин не было

СТРЕПСИАД

Ну! Ну! И пропитанье как промышляет он?

УЧЕНИК

Зашел в палестру, стол слегка золой покрыл,
Взял в руки вертел, циркулем согнул его
И осторожно... из палестры плащ стянул.

В основу сюжета "Облаков" положена следующая ситуация. Живет на свете старый земледелец Стрепсиад, имеющий вполне достойного по афинским понятиям сына Фидиппида, молодого, горячего и буквально одержимого вполне достойным для древнего афинянина увлечением — конными скачками. Беда лишь в том, что мальчик немножечко не рассчитал финансовых возможностей своего отца и вогнал его в неоплатные долги. И вот в художественном мире аристофановской комедии старика Стрепсиада, что называется, "бес попутал", и, дабы не платить долгов, он решил в сократовской "мыслильне" научиться выдавать Кривду за Правду. И вот Стрепсиад вначале сам идет учиться, а потом, не осилив сократовской премудрости, насильно посылает туда учиться своего сына, который с самого начала в художественном мире комедии рассуждает правильно, в духе завещанных отцами традиций — мудрецы из "мыслильни" для него "...негодяи бледноногие,

Бахвалы, плуты, нечисть босоногая,

Дурак Сократ и Херефонт помешанный".

Но, повинувшись отцу, идет и он в "мыслильню", но в финале комедии старик Стрепсиад сурово карается за то, что в слабости своей согласился иметь дело с еретически мыслящими мудрецами. Да, цель вроде достигнута — Фидиппид научился делать Кривду Правдой. Да, уже удалось отвалить от дома двух кредиторов, вслед за чем Первое полухорие, соотносящее поведение героев комедии с должным, провозглашает: "Сутяжничать, сквалыжничать —

Большое зло!

Упрямый старичок

Решил зажать, не отдавать

Добра и денег, взятых в долг.

А все-таки сегодня же

Приключатся новости,

И кудесник наш, затеявший обман,

За плутни все, за все грехи
Расплатится жестоко".

Расплата наступает сразу вслед за изгнанием второго кредитора:
Фидиппид, рассердившись на отца, вдруг начинает его колотить,
а затем совершенно логично доказывает, что поступил *совершенно*
правильно:

ФИДИППИД

Науку новейших мастерством
как радостно заняться
И научиться презирать
закон, обычай старый!
Пока все помыслы мои
ристаньям отдавал я,
Трех слов связать я не умел,
неловко не запнувшись.
Теперь от скачек отучил
меня вот этот самый,
Сложеньем изощренных слов
и мыслей я занялся.
И доказать могу, что сын
отца дубасить вправе.

СТРЕПСИАД

Лошадничай, свидетель Зевс!
Уж лучше заведу я
Тебе четверку лошадей,
чем от побоев сдохну.

ФИДИППИД

Меня от речи ты отвлек,
Я к мысли возвращаюсь
И вот о чем тебя спрошу!
меня дитятей бил ты?

СТРЕПСИАД

Да, бил, но по любви, добра тебе желая

ФИДИППИД

Что же,

А я добра тебе желать
не вправе точно так же
И бить тебя, когда битье
любви чистейший признак?

И почему твоя спина побоям неповинна,
Моя же - да, ведь родились
свободными мы оба?

Ревут ребята, а отец
реветь не должен? Так ли?
Ты возразишь, что это все -
обязанность малюток.
Тебе отвечу я: "Ну, что ж,
старик - вдвойне ребенок".
Заслуживают старики
двойного наказания -
Ведь непростительны совсем
у пожилых ошибки.

СТРЕПСИАД

Но не в обычае нигде,
чтоб был сечен родитель.

ФИДИПГИД

А кто обычай этот ввел -
он не был человеком,
Как ты да я? Не убедил
речами наших дедов?
Так почему же мне нельзя
внести обычай новый,
Чтоб дети возвращать могли
родителям побои?.."

И так далее - и в конце концов для усиления комического эффекта Аристофан заставляет старого Стрепсиада с глубокомысленным видом обратиться к зрителям:

"Приятели, сдается мне,
что говорит он дельно.
Должны мы в этом уступить,
как видно, молодежи,
И поделом, кто был неправ,
пусть на себя пеняет".

В финале, естественно, должно произойти посярмление еретиков во имя торжества древних обычаев. И вот Аристофан заставляет саму

предводительницу новых лжебогов, Облаков, провозгласить:

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ОБЛАКОВ

"Нет, нет, в своих несчастьях
виноват ты сам.

На ложный путь
направил ты дела свои!

СТРЕПСИАД

Но прежде так со мной не говорили вы?
Слепого дурня, старика морочили?

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ОБЛАКОВ

Мы поступаем так же
всякий раз, когда
Погрязшего встречаем в преступлениях.
Его в пучину бедствий повергаем мы,
Чтобы богов бояться научился он".

В финале прозревший Стрепсиад вновь обретает страх божий, начинает иступленно молиться олимпийским богам и в конце концов получает от статуи бога Гермеса молчаливый совет - "не сутяжничать, а поскорее подпалить безбожников Лачугу". Совет бога - истина в последней инстанции, и посему Стрепсиад лезет с факелом на крышу "мыслильни", поджигает ее и кричит при этом слуге:

"Коли, руби, преследуй!

Много есть причин,

А главное - они богов бесчестили!"

Итак, Правда на сцене восторжествовала, а богобоязненные афиняне смогли еще тверже увериться в правильности своих взглядов и своего образа жизни. Впрочем, "Облака" заняли на поэтическом состязании лишь третье место - видимо, все же судьи проявили сочувствие к осмеянным еретикам.

Как уже говорилось выше, порой театральные постановки в Древней Греции играли определенную роль в утверждении или ниспровержении тех или иных философских или эстетических течений.

Что касается Аристофана, то он выступил как театральный критик в своей комедии "Лягушки". В основе сюжета комедии лежит путешествие богапокровителя театра Диониса в царство Аида для того, чтобы найти среди умерших драматургов лучшего и вернуть его на землю. Комедия называется "Лягушки" потому, что сопровождает действие хор лягушек (разумеется, актеров, играющих лягушек), которые сопровождают Диониса, путешествующего по царству Аида, своим пением: "Брекекекекс, коакс, коакс!"

Брекекекекс, коакс, коакс!
Болотных вод дети мы,
Затянем гимн, дружный хор,
Протяжный стон, звонкую нашу песню

Коакс, коакс!

Нисийского бога так
Мы чествуем Бромия
На древних болотах,
В час, когда пьяной толпою
Праздник справлял Кувшинов,
Народ за оградю нашей кружится.
Брекекекс, коакс, коакс!"

Но вот Дионис добрался до места, где живут поэты, — и с этого момента Аристофан погружается в мир споров об искусстве. Одной из наиболее почтенных фигур в царстве Аида для Аристофана является фигура Софокла, который был у Аристофана и нравственным образцом: именно поэтому Софокл из аристофановских "Лягушек" даже и не претендовал на престол лучшего поэта в царстве Аида.

"И не подумал даже.
Снизойдя в Аид,
Почеловал Эсхила он
и руку дал,
И тот его на троне
посадил с собой.
Теперь же обещал он
(Кледеид сказал)
Быть очередным.

Если победит Эсхил,
Не тронется он с места.
Если ж нет, тогда
Он с Еврипидом ретупит в состязание".

А участниками состязания в царстве Аида становятся Эсхил и Еврипид, и состязание между Эсхилом и Еврипидом - это одновременно и столкновение двух взглядов на искусство. Хотя сам Аристофан, консерватор и в искусстве, и в политике, занимает в этом опоре сторону Эсхила (и это проявляется в том, что в финале Дионис все же уводит на землю Эсхила), однако, в соответствии с традициями целого ряда античных жанров, основанных на споре двух или нескольких правд, Аристофан придает "голосам" Эсхила и Еврипида относительную самостоятельность - и заставляет каждого из них убедительно отстаивать свой взгляд на искусство и убедительно осмеивать соперника.

По убеждению Эсхила, искусство должно отражать не такого человека, каков он есть, но такого, каков он должен быть в идеале, и тем самым поднимать реального человека. Эсхил сам говорит о своих творческих принципах:

"По заветам Гомера в трагедиях я
сотворил величавых героев -
И Патроков и Тевкров, с душой, как у льва.
Я до них хотел граждан возвысить,
Чтобы вровень с героями встали они,
боевые слышавши трубы.
Но, свидетель мне Зевс, не выдумывал я
Сфенебей или Федр - потаскушек.
И не скажет никто, чтоб когда-нибудь я
образ женщины создал влюбленной".

Еврипида же Эсхил обвиняет в том, что он, выводя на сцену реальных людей со всеми их страстями и слабостями, взывая к сопереживанию и к терпимости, не поднимает людей, но, напротив, позво-

ляет быть слишком терпимыми и к собственным слабостям. Эсхил обращается к Еврипиду: "Научил ты весь город без толку болтать, без умолку судачить и спорить.

Ты пустынными сделал площадки палеостр,
в хвастунов говорливых и вздорных
Превратил молодежи прекраснейший цвет.
Ты гребцов обучил прекословить
Полководцам и старшим. А в годы мои
у гребцов только слышны и были
Благодушные крики над сытным горшком
и веселая песня "Эй, ухнем!"

А когда Еврипид обращается к Эсхилу с утверждением приоритета жизненной правды: "Или, скажешь, неправду и с жизнью вразрез рассказал я о Федре несчастной?", - то Эсхил излагает свое отношение к искусству полной правды:

"Зевс свидетель, всё - правда! Но должен скрывать
эти подлые язвы художник,
Не описывать в драмах, в театре толпе
не показывать. Малых ребяток
Наставляет учитель добру и пути,
а людей возмужавших - поэты.
О прекрасном должны мы
всегда говорить".

Но вот предоставляется слово Еврипиду - и он не менее убедительно излагает свой взгляд на искусство. "Человеческим будет наш голос пускай!" - такова правда Еврипида. Чуть выше Еврипид в споре с Эсхилом излагает свои творческие принципы:

"...Когда из рук твоих
поэзию я принял,
Распухшую от пышных слов,
надутую от бредней,
Сперва ее я подсушил,
от тучности избавил
Пилюлями истертых слов,
Слабительным из мыслей

И кислым соком болтовни,
настоянным на книжках.
Потом на песнях воспитал
Кефисофонта тонких.
Герой не мямлит у меня
и вздора не горюдит,
Нет, выходя, он всякий раз
свое происхождение
Сперва рассказывает...

.....
.....
.....

Заговорил я о простом,
привычном и домашнем.
Меня проверить всякий мог.
В ошибках каждый зритель
Мог уличить. Но я не врал,
не фанфаронил вздорно,
Не надувался, как индюк,
не надувал сограждан".

Симпатии Аристофана, консерватора и в политике, и в искусстве, на стороне Эсхила, но, в соответствии с традициями целого ряда античных жанров, которые требовали столкновения двух или нескольких правд в споре (например, "сократовского диалога" или "менипповой сатиры"), Аристофан на время спора словно бы "отключил" собственный голос - и дал возможность своим Эсхилу и Еврипиду достаточно убедительно обосновывать свои взгляды. Видно, что Аристофан пытается взглянуть на мир глазами каждого из двух драматургов - и правду каждого понять. Порой Аристофан заставляет бога Диониса оспаривать даже некоторые утверждения Эсхила. Например, когда Эсхил с ностальгической грустью начинает рассуждать о гробцах былых времен с "благодарными криками над сытным горшком и веселой песней "Эй, ухнем!", то бог Дионис замечает, что гробниц былых времен не только пели песню "Эй, ухнем!", но еще и

"У товарищей крали похлебку тишком
и плащи у прохожих сдирали".

Древнегреческая традиция включала в себя и ряд фиксированных словесных игр, при посредстве которых на сцене мог вестись словесный поединок в разных его формах. Аристофан очень широко использовал в "Лягушках" подобные игры. К примеру, одна из таких игр - это игра в "бутылочку". Эсхил, желая уличить Еврипида в бездарности, пытается доказать, что после любой фразы Еврипида можно без ущерба для содержания подставить фразу "потерял бутылочку":

ЭСХИЛ

Свидетель Зевс, тебя щипать не думаю
По строчке, по словечку. С божьей помощью
В бутылочку тебя я загоню легко.

ЕВРИПИД

В бутылочку меня?

ЭСХИЛ

В пустую скляночку.
Так пишешь ты, что можно без труда влить
Бутылочку, подушечку, корзиночку
В твои стихи. На деле докажу сейчас.

ЕВРИПИД

Ну, докажи!

ЭСХИЛ

Конечно!

ДИОНИС

Начинай пролог!

ЕВРИПИД

(читает)

"Египт, который, славясь многочадием,
С пятьюдесятью сыновьями корабли,
Направил в Аргос"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

ДИОНИС

При чем же здесь бутылочка. Не клеится!

Другой пролог начни нам! Поглядим еще!

ЕВРИПИД

(читает)

"Бог Дионис, который, тирс в руке подъяв
И шкурою покрывшись, в блеске факелов
У Дельфов пляшет"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

ДИОНИС

Ой-ой, опять побиты мы бутылочкой.

ЕВРИПИД

Пустое дело! Я другой пролог прочту
К нему уж не приклеится бутылочка.

(читает)

"Не может смертный быть во всем удачливым:
Один, достойный, погибает в бедности,
Другой, негодный"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

ДИОНИС

Эй, Еврипид!

ЕВРИПИД

Ну, что тебе?

ДИОНИС

Беда идет.

Опасностью становится бутылочка.

ЕВРИПИД

Клянусь Деметрой, не боюсь ни чуточки.
Его обезоружу я немедленно.

ДИОНИС

Так начинай сначала, без бутылочки.

ЕВРИПИД

"Могучий Кадм, великий сын Агенора,
Сидон покинув"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

.....
.....
.....

ЕВРИПИД

"Пелоп, дитя Тантала, на лихих конях
Примчавшись в Пизу"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

ДИОНИС

Спать уж он вогнал тебя в бутылочку.

(Эсхилу)

Милейший, нам по дружбе уступи ее,
За грош другую ты добудешь, лучшую.

ЕВРИПИД

Да нет, прологов у меня большой запас

(читает)

"Эней однажды"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

ЕВРИПИД

Дай до конца сперва договорить строку.

"Эней однажды, сноп колосьев жертвенных

С земли поднявши"...

ЭСХИЛ

Потерял бутылочку.

В художественном мире комедии "Лягушки", как уже было сказано выше, победил Эсхил, а сама комедия не только заняла в ходе поэтического состязания почетное первое место, но и (что было событием чрезвычайным) была повторно представлена публике.

Во многих комедиях Аристофана проявилась резко отрицательная оценка драматургом бесконечных войн - в ряде комедий Аристофана проявились уже элементы того, что мы теперь называем "новым мышлением". В основе сюжета комедии Аристофана "Лисистрата" лежит, например, заговор женщин против ведущих бесконечные войны мужчин. Женщины в сценическом мире "Лисистраты" постановили объявить мужчинам что-то вроде бойкота до тех пор, пока те не прекратят войны и не передоверят женщинам государственную казну точно так же, как мужья передоверили женам казну домашнюю.

В добавление к этому в праведном гневе женщины собирают войска ("четыре роты целые вооруженных до зубов афинянок") и задают хорошую трепку своим же правителям. В финале женщины берут власть - и воцаряется мир. Так что при всем своем консерватизме в вопросах политики и искусства Аристофан все же отошел от традиционного для древнегреческого искусства воспевания войны как богоугодного дела, как героической богатырской потехи, без которой мужчина - вроде бы и не мужчина. Более того, Аристофан взглянул на войну с той стороны, с какой смотреть было не принято, - глазами ожидающих женщин:

СОВЕТНИК

.....
Да какое вам дело, скажи, до войны?

ЛИСИСТРАТА

Это нам что за дело? Проклятый!

Знай, для женщин война - это слезы вдвойне!

Для того ль сыновей мы рожаем,

Чтоб на бой и на смерть провожать сыновей?

До нас дошло очень мало произведений античного искусства. Но безусловен тот факт, что, коль скоро комедии ставились на каждых Дионисиях и на каждых Ленеях, то было немало и драматургов-комедиографов. До нас дошло очень немногое. Но известно, что "послеаристофановская" комедия претерпела значительную эволюцию и комедии, скажем, Менандра, отличаются значительно большим психологизмом, значительно более тонким подходом к разным оттенкам человеческих чувств.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

Как известно, древнегреческие города в свое время оказались под властью Рима. Во многом именно по этой причине древнегреческая культура оказала на культуру древнеримскую очень значительное влияние – прежде всего можно говорить о влиянии на древнеримскую драматургию. Не случайно древнеримский драматург Теренций в Прологе к пьесе "Самоистязатель", объясняющем авторский замысел, оправдывает даже прямые заимствования:

"... Зложелатели

Пускают слухи, что перемешал поэт
Комедий много греческих, творя из них
Немногие латинские. Не спорит он:
Так делал; но себя не упрекает в том
И впредь намерен делать то же самое:
Пример ему – отличные писатели;
Он думает, что и ему дозволено
По их примеру действовать"...

При этом древнеримские драматурги опирались главным образом на традиции так называемой "новоаттической комедии" – которая, в отличие, скажем от древней аттической комедии (допустим, в аристофановском варианте), была ориентирована не столько на осмеяние в гротескной форме каких-либо общественных пороков, либо же известных лиц, сколько на моделирование психологически достоверных ситуаций, в большей степени приближенных к обыденной жизни. "Новоаттическая комедия" – это не столько "комедия положений", сколько "комедия характеров", имеющая фиксированный набор героев, каждый из которых является носителем какого-то строго фиксированного набора социальных ролей и чисто психологических качеств: допустим, "скупой отец" или "отец, дающий своим детям слишком много воли", или "ветранный и влюбчивый сын", или "умный и верный раб, выручающий из беды своего вет-

ренного господина". Конечно, такой "набор" непременно взаимосвязанных качеств и социальных ролей в известной мере ограничивает возможность постижения человеческой души во всем многообразии ее проявлений (точно так же как все многообразие человеческих характеров не может уместиться в несколько десятков "схем"). И в то же время "новоаттическая комедия" уже была ориентирована не на карикатурно-гротескное изображение осмеиваемых героев, но на комическое осмысление реализации каких-то сторон человеческого характера в обычной человеческой жизни.

Древнеримская комедия унаследовала целый ряд типичных для "новоаттической комедии" характеров-схем, а также ряд общих сюжетов.

Наиболее известные древнеримские драматурги - Плавт и Теренций.

О жизни Плавта (250-184 год до н.э.) нам известно немного - по ряду данных, он был актером, а само имя "Плавт" в переводе означает "плосконогий" - а известно, что древнеримские плясуны-мимы выступали в плоской обуви на низком каблучке. В своем творчестве Плавт (как и другие древнеримские драматурги) опирался так на традиции "новоаттической комедии", так и на традиции народной итальянской комедии "ателланы".

Для комедий Плавта характерно "закручивание" несколько сюжетных линий в труднораспутываемой узел - и лишь краткое изложение фабулы в прологе должно, по замыслу Плавта, помочь зрителю ориентироваться в сюжетных хитросплетениях. Вот, например, комедия "Клад". Здесь сразу сплетаются несколько сюжетных линий. Одна из этих линий базируется на обнаружении скупым стариком Эвклионом горшка с золотом, которое зарыл его не менее скупой отец: "...настолько жаден был в душе, что сыну не хотел

его показывать". Эвклион, в свою очередь, тоже не спит ночами, все время следит за тем, чтобы о золоте кто-то не узнал, перекладывает его из одного места в другое, нарочито прикидывается очень бедным, чтобы посторонние не заподозрили неладного:

"Измучился. Уйти мне нужно из дому!

Ох, как идти не хочется, а дело есть:

Сказал нам старшина из нашей курии,

Что деньги раздаваться будут. Если я

За ними не явлюсь, заподозрят все

Тотчас, что я припрятал дома золото.

Возможное ли дело, чтоб иной бедняк

Получкой пренебрег, хоть и грошовую?

Уж как от всех скрываю я старательно,

А чудится, что всем известно: все меня

Приветствуют любезнее, чем до сих пор!

Подходят, останавливают, руку жмут,

Расспрашивают, как дела, здоровье как"...

С этой сюжетной линией переплетается другая: сосед Эвклиона Мегадор, несмотря на все уговоры, боится вступать в брак:

"Я скорей умереть соглашусь, чем женюсь.

Впрочем, если такую предложишь,

Чтобы завтра пришла, послезавтра ж ее.

В двери вынесли, то я согласен.

Зот на этом условии свадьбу готовь".

В крайнем случае он еще согласен жениться на дочери Эвклиона Федре — девушке заведомо не избалованной и привыкшей сносить в доме своего скупого отца всевозможные лишения — и вот начинается увязка различных спорных проблем: Эвклион боится, что ему придется породниться с более богатым и не столь скупым соседом — как-то это скажется на судьбе горшка с золотом. Есть свои проблемы и у Мегадора. Но вроде бы все идет к свадьбе. Но в этот момент с этими двумя сюжетными линиями сплетается еще одна линия: оказывается, Федру любит сын Мегадора Ликонид, и Федра ждет от него ребенка. Сплетая разные сюжетные линии, Плавт добива-

ется комического эффекта за счет преднамеренно смоделированного взаимонепонимания разных героев, каждый из которых думает, что и он, и его собеседник ведут разговор об одном и том же, но которые на самом деле ведут речь о разных вещах. Итак, юноша Ликонид считает, что Эвклион уже знает, что случилось с его дочерью Федрой, и решает покаяться и попросить Федру в жены. А Эвклион как раз не обнаружил в положенном месте кубышки с золотом (как позже выяснилось, его взял без ведома господина раб влюбленного Ликонида, чтобы помочь своему господину стать мужем Федры). И вот начинается разговор. Ликонид признается, не называя своего поступка и будучи уверенным, что старик Эвклион прекрасно понимает, о чем идет речь. Но Эвклион считает, что Ликонид признается в краже кубышки с золотом, да еще и просит отдать его, а назвать слово "золото" Эвклион боится — вдруг Ликонид ничего не знает о кладе и действительно имеет в виду другое. И вот завязывается разговор:

ЭВКЛИОН

Нет, несчастен я, погиб!

Столько зла свалилось, горя на меня!

ЛИКОНИД

Спокойней будь.

ЭВКЛИОН

Как могу я!

ЛИКОНИД

Тот поступок, что твой растревожил дух,

Сознаюсь, я сделал.

ЭВКЛИОН

Что я слышу от тебя!

ЛИКОНИД

Да, я,

Это правда.

ЭВКЛИОН

Чем же это я тебя обидел так?

Почему меня решил ты погубить, детей моих?

ЛИКОНИД

Бог меня толкнул на это, он привлек меня к ней.

ЭВКЛИОН

Как?

ЛИКОНИД

Признаю я свой проступок, всю свою ответственность.
И просить тебя пришел я: от души прости меня!

ЭВКЛИОН

Как же это до чужого ты посмел дотронуться?

ЛИКОНИД

Как же быть? Так вышло дело.

Не вернешь никак назад

Боги так хотели, видно, не без них то сделалось.

ЭВКЛИОН

Нет, хотели боги, чтоб я на цепи сморил тебя.

ЛИКОНИД

Нет, не говори так!

ЭВКЛИОН

Трогать как ты смел добро мое

Без меня?

ЛИКОНИД

Вино повинно и любовь.

ЭВКЛИОН

Бессовестный!

С этими словами смел ты подойти ко мне, наглец!
Если этим извиняться вправе ты, тогда пойдем,
С женщин золото открыто посорвем средь бела дня.
Схватят – повинимся: спьяну, по любви то сделано.
Дешевы вино с любовью станут, только делать дай,
Что хотят, без наказания пьяным и влюбившимся.

ЛИКОНИД

Сделав глупость, сам пришел я и прошу прощения.

ЭВКЛИОН

Не люблю, кто, сделав дурно, ищет оправдания,
Не твоя она, ты знал ведь: трогать и не надо бы.

ЛИКОНИД

Раз, однако, тронул, лучше пусть уж и останется.
У меня.

ЭВКЛИОН

Без разрешенья моего – моя?

ЛИКОНИД

Да нет.

Почему "без разрешения"? Но моей должна же быть.
Эвклион, и сам найдешь то: быть моей должна она!

ЭВКЛИОН

К претору стащу тебя я! Жалобу подам, клянусь,
Если не вернешь.

ЛИКОНИД

Вернуть мне? Что?

ЭВКЛИОН

А что украл мое.

ЛИКОНИД

Я? Украл твое? Откуда? Что такое?

ЭВКЛИОН

Пусть тебя

Бог сразит, коли не знаешь.

ЛИКОНИД

Нет, скажи, что ищешь ты?

ЭВКЛИОН

Золото мое, в кубышке. Сам сознался ты, что взял.

ЛИКОНИД

Нет, не говорил, не брал я.

ЭВКЛИОН

Как! Ты отпираешься?

ЛИКОНИД

Знать не знаю ни кубышки я твоей, ни золота.

ЭВКЛИОН

Ту кубышку, что из роти ты стащил Сильвановой,
Возврати, прошу. Поделим. Половину дам тебе.

Ты хоть мне и вор, не буду надоедлив! Так - верни!

ЛИКОНИД

Вор я? Эвклион, ты, видно,

Не вполне здоров сейчас.

Я же думал, про другое дело ты доведася,

Важное такое дело и меня касается

Ежели досуг, о нем бы я поговорил с тобой.

Здесь используется прием "сталкивания" двух не понимающих друг друга людей, который вообще широко использовался и в "но-

воаттической комедии", и в древнеримских комедиях, и позже в классицистической комедии. Что же касается конкретно комедии "Клад", то ее конец до нас не дошел, однако направление развития взаимосплетающихся сюжетных линий указывает на неизбежность очастливого финала.

Другой очень представительной для творческого мира Плавта является комедия "Пленники". Здесь переплетение сюжетных линий уже настолько причудливо, что, если бы в двух прологах не была бы подробнейшим образом изложена вся фабула пьесы, зрителю или читателю было бы почти невозможно сориентироваться во всех хитросплетениях.

Итак, в свое время горожанин Регион потерял младшего сына, который в четырехлетнем возрасте был похищен беглым рабом и исчез неизвестно куда. Прошли годы - и во время войны с Элидой попал в плен и оказался в рабстве у лакаря Менарха старший сын Региона. Теперь убитый горем отец скупает пленных элейцев, чтобы получить когда-либо возможность выменять на кого-то из них своего сына. Через какое-то время он покупает знатного пленного элейца Филократа вместе с его рабом Тиндаром. И вот завязывается новая интрига: пленный господин и его раб решают временно поменяться ролями, чтобы в случае разрешения отлучиться (а это разрешение скорее должен получить раб) фактически на свободе оказался знатный элеец Филократ (здесь был применен очень характерный и для древнегреческой, и для древнеримской комедии прием обмена героев социальными ролями - вспомним, что даже у Аристофана бог Дионис и его слуга Ксанфий в момент опасности меняются именами и одеждой). И вот в душе Региона раб в облике хозяина зароняет надежду на возможность выкупа сына Региона - и просит разрешения послать своего "раба" (который на самом

деле — господин) в Элиду для увязки конкретных вопросов, связанных с обменом. Так Филократ оказывается на свободе, а через какое-то время об этом узнает Регион — он в ужасе:

"Каково надули нынче эти пленники меня!

Раб свободным притворился, тот прикинулся рабом.

Скорлупу держу в залоге, а ядро я упустил".

И вот Плавт вводит в художественный мир комедии столкновение двух правд, каждую из которых можно понять: правды Региона, который скупает пленных и держит их только что не на привязи, ибо только ценой обмена он может вернуть собственного сына, который во имя спасения сына готов на все, — и правды раба Тиндара, который, опять же повинаясь нравственному долгу, обманывает Региона. Плавт тем самым заставляет зрителя взглянуть на мир глазами двух честных людей, которых столкнула судьба, и понять, что оба по-своему правы. Итак, в художественный мир комедии входит нравственный конфликт

ТИНДАР

... Чем же провинился я?

РЕГИОН

Тем, что своими подлыми проделками,
Насколько сил хватило, навредил мне ты,
Дела мои испортил окончательно
И все мои расчеты сделал тщетными,
Обманом Филократа отослал домой,
А я-то и поверил опрометчиво,
Что выпустил из плена твоего раба,
Что ты свободный.

ТИНДАР

Отрицать мне нечего.
Я так и сделал, ловко обманул тебя,
Чтоб только Филократу быть на родине.
Так ты за это на меня и сердисься?

РЕГИОН

Да, не на радость для себя хитер ты был.

ТИНДАР

Безвинная погибель не страшит меня.
Ведь если он нарушит слово данное
И не вернется, если я погибну здесь,
Жить все же будет память о делах моих:
Я господину своему пленному
Вернул свободу, родину и отчий дом,
Свою подвергнуть голову опасности
Не побоялся для его спасения.

ГЕГИСН

Пусть слава к Ахеронту за тобой пойдет.

ТИНДАР

Тот не погиб, кто умирает доблестно.

.....
.....
.....

ГЕГИОН

Предупредил тебя я, чтоб не смел мне лгать?

ТИНДАР

Предупредил.

ГЕГИОН

И все же ты осмелился?

ТИНДАР

Полезней ложь, чем правда, для того была,
О ком я пекся.

ГЕГИОН

Для тебя - вредней.

ТИНДАР

Пусть так.

Зато я господина спас любимого,
Которого отец его доверил мне.
Что ж, плохо поступил я?

ГЕГИСН

Отвратительно.

ТИНДАР

Нет, правильно, с тобой не согласен я.
Подумай, если б сына твоего теперь
Избавил раб от плена, что бы ты сказал?
На волю разве ты б не отпустил раба?
К нему не чувствовал бы благодарности?

ГЕГИОН
Я думаю.
ТИНДАР

За что ж ты на меня сердит?

ГЕГИОН

За то, что ты вернее был ему, чем мне.

ТИНДАР

Как? Ты хотел, чтоб сразу, в плен едва попав,
Одну лишь ночь проведши у тебя в дому,
Ради тебя к тому забыл я преданность,
С которым мы не расставались с детских лет?

ГЕГИОН

С него за то и требуй благодарности...

Итак, перед нашими глазами две нравственные правды – и понять можно каждого. Один готов на все ради спасения сына, другой – ради спасения господина, к которому был привязан с детства. Ближе к финалу развитие взаимосплетающихся сюжетных линий получает неожиданный поворот: вдруг выясняется, что "скорлупа", оставшаяся в руках Гегииона в лице раба, – это и есть его собственный младший сын, в свое время похищенный и проданный в рабство, а теперь живущий рабом в доме собственного отца и даже посланный за коварный обман в каменоломни. Выясняется это одновременно с возвращением Филократа, который, выполняя нравственный долг перед доверившимся (вернее, его рабу) человеком, решил в Элиде вопросы, связанные с выкупом пленного сына Гегииона – и вернул его отцу.

Древнеримская комедия, в отличие от "старой аттической", не только не уводила взгляд зрителя от элементов театральной условности, но напротив допускала прямой контакт актеров со зрителями именно как актеров – в прологе можно было и говорить о целях, поставленных автором комедии, и даже останавливаться на собственно актерских проблемах. Вот и в записи пролога

к "Пленникам" Плавта присутствует и замечание актера, читавшего пролог, ко кому-то приподнижнему зрителю:

"А ты не понял, что ли? Подойди сюда.
Тебе, я вижу, негде сесть? Гулять иди,
А мне из-за тебя не разрываться стать
И без конца одно^ствердить, как нищему.
Вот вам, платящим подать подходящую,
Все, что осталось, доложу по совести".

В эпилоге же свих комедии Плавт порой вводит откровенное выпрашивание аплодисментов: "Зрители, прощайте! Просим

явственно похлопать нам" - так заканчивается комедия Плавта "Вакхиды". В финале пьесы "Пленники", по замыслу автора, пропеть дифирамб пьесе и призвать зрителей к аплодисментам должна была вся труппа:

"Зрители, для чистых нравов
наша пьеса создана.
Нету в ней ни поцелуев,
ни любовных сцен совсем,
Ни мошенничеств с деньгами,
ни подкинутых детей,
Ни влюбленного, который
похищает свой предмет.
Мало пишут пьес поэты,
где б хороший лучшим стал.
Если мы своею скромной
пьесой угодили вам,
Если скуки не нагнали,
просим ясный знак подать:
Громкий звук рукоплесканий
пусть за скромность наградит"...

А древнеримский драматург Теренций порой на актера, читающего пролог, возлагает обязанность адвоката комедии, перечисляющего положительные качества пьесы, объясняющего мотивы того, что может вызвать спорное отношение (скажем, использования древнегре-

ческих сюжетов).

Теренций (195 или 185-159 годы до н.э.) – выходец из Карфагена, был продан в Рим в качестве раба и оказался в доме сенатора Теренция Лукана, который дал своему талантливому рабу хорошее образование и отпустил на волю, наградив своим родовым именем Теренций. С этого момента в литературу вошел Публий Теренций Афр – последнее слово указывало на африканское происхождение драматурга.

За свою короткую жизнь Теренций написал шесть комедий. Для комедий Теренция, как и для комедий Плавта, характерно усвоение ряда традиций "новоаттической комедии" – здесь и интерес к психологическим деталям, и обращение к реальной жизни реальных людей (попадающих порой в достаточно необычные, но правдоподобные ситуации), и ряд общих сюжетных линий. Одновременно для комедий Теренция характерно наличие значительной этической "нагрузки". В то же время Теренций уже идет по пути "размывания" характерных для "новой аттической комедии" образов-масок: многие герои Теренция уже с трудом вписываются в те или иные характерологические схемы: они уже способны и к духовной эволюции; их характеры могут быть достаточно сложными, противоречивыми и уже не могут быть сведены к какой-то одной карикатурновыпяченной черте (вроде скупости плавтовского Эвклиона, все мысли которого вертятся вокруг горшка с золотом). В этом плане очень представительна комедия Теренция "Самоистязатель".

Центральная сюжетная линия комедии определяется вполне правдоподобно представительной житейской драмой: юноша по имени Клиния против воли отца влюбился в бедную коринфянку, и отец Менедем, недовольный этим, не стал особо задумываться о душевных терзаниях своего сына. Сам Менедем описывает ситуацию своему соседу Хремету так: "Коринфянка тут есть, старушка бедная.

Дочь у нее. В нее влюбился страстно он
 И в связь вступил, все это от меня тайком.
 Узнал я — и не кротко обошелся с ним,
 Как надо бы с душой больного юноши,
 А грубо (у отцов, оно так водится)
 День изо дня бранился. "Эй, надеешься,
 Что можешь, пока жив отец, и далее
 С подружкой жить, как будто то жена твоя?
 Ошибся! Ты меня не знаешь, Клиния!
 Тебя считаю сыном до тех пор, пока
 Вести себя прилично будешь. Иначе
 Найду я чем ответить по достоинству!
 Причина этому — безделье крайнее
 В твои года я занят не любовью был,
 А в Азию от бедности отправился
 Богатства, славы Там искать оружием.
 И дело тем окончилось, что юноша
 Был побежден, так долго это слушая.
 Желаю — значит, больше и предвижу все,
 Гораздо лучше, нежели он сам, Хремет
 К царю на службу он уехал, в Азию!"

Но Менедер не вписывается в схему "строго отца с славным прошлым" — после отъезда сына он начинает испытывать угрызения совести. И вот он, словно бы искупая вину, сдает дом внаем, сам начинает трудиться наравне с рабами:

"Обида сыну столько же уменьшится,
 Насколько я несчастен буду сам; решил:
 Нельзя мне наслаждаться удовольствием,
 Покамест сын не примет в нем участия,
 Домой ко мне вернувшись в полном здравии".

Поэтому пьеса и названа "Самоистязатель". Таким образом, в художественный мир комедии входит уже и напряженный нравственный конфликт. В то же время наличие ярко выраженной этической "нагрузки" сочетается в художественном мире "Самоистязателя" с характерным для "новоаттической комедии" причудливым пере-

плетением разных сюжетных линий. Вдруг выясняется, что Клиния тайно от отца вернулся домой – но что его возлюбленная, Антифила, не может принадлежать ему, так как, как выясняется, ее бедствующая мать взяла в долг у гетеры Вакхиды тысячу драхм и умерла, не успев вернуть, – так что Антифила теперь оказалась заложницей гетеры и может теперь принуждаться гетерой к торговле собой для выплаты долга (сюжет, характерный для "новоаттической комедии" – возлюбленная главного героя, оказавшаяся в заложницах гетеры, и поиски средств на ее выкуп). С этой линией сплетается еще ряд других линий – пока вдруг не выясняется, что на самом деле Антифила – это дочь богатого соседа Менедема Хремета, который в свое время дал беременной жене указание: "Если у меня родится дочь,

То не воспитывать".

Так дочь Хремета оказалась в доме бедной коринфянки. В финале дело идет к счастливой свадьбе, а Хремет даже в порыве принимает решение отдать все свое добро в приданое молодоженам, дабы оно не было промотано сыном Хремета Клитифоном:

"В чем ты, Клитифон, винишь меня?

О тебе, о глупости твоей я позаботился

Вижу, распустился ты, на первом месте ставишь то,

Что тебе сейчас приятно, а что дальше – дела нет.

Вот и я решил устроить, чтоб и нищим не был ты,

Вместе с тем и не сгубил бы нашего имущества.

Первому тебе бы надо дать – из-за тебя нельзя,

Так твоей родне ближайшей все дарю, веряю я.

Помощь там всегда получит глупость, Клитифон, твоя.

Пишу, кровлю, где укрыться, платье".

В финале, правда, и это решение пересматривается как слишком суровое.

Влияние древнегреческой культуры на древнеримскую было

очень значительным. В то же время влияние древнегреческой традиции органически сочеталось в культуре Древнего Рима с влиянием традиций римской народной культуры. Древний Рим вообще знаменит своей смеховой культурой – связано это во многом с тем, что народная культура древних римлян включала в себя и очень богатую традицию карнавального переосмысления традиционных незыблемых ценностей. В частности, смеховые элементы были включены в ритуалы триумфов древнеримских императоров (за колесницами которых вместе с теми, кто слагословил победителей, шли и шуты, которые этих же победителей осмеивали) и даже в ритуалы похорон знатных лиц. Наконец, в историю вошли знаменитые древнеримские сатурналии – праздник, приходящийся на декабрь. По характеристике Дж. Фрезера, "у многих народов существовал ежегодный период распушенности, во время которого отбрасывались обычные ограничения закона и нравственности. В такой период люди предавались непомерному веселью и на поверхность вырывались темные страсти, которые они в обычной жизни держали в узде. Подобного рода взрывы подавленных человеческих влечений, часто выливающиеся в развратные и преступные оргии, чаще всего имеют место в конце года и находятся в связи... с основными моментами сельскохозяйственного года, в особенности с севом и жатвой. Наиболее известным из таких периодов всеобщей распушенности был римский праздник Сатурналий, в честь которого получили название аналогичные обычаи современных европейских народов". Это был праздник, посвященный богу сева и хлебопашества Сатурну, который в своей земной жизни, согласно древнеримской мифологии, был италийским государем и правление которого было "Золотым веком", когда люди по воле своего государя научились обрабатывать землю, получили разумные законы, ког-

да, по характеристике Дж. Фрэзера, "земля в изобилии приносила плоды, благословенный мир не нарушался войнами и распрями, а губительный дух наживы еще не проник, подобно яду, в кровь и плоть трудолюбивых, довольных крестьян", когда "рабство и частная собственность еще не были известны людям, и они владели всем сообща". Ритуал Сатурналий давал законный выход потребности людей в комическом переосмыслении традиционных ценностей, в своего рода временном "опрокидывании" традиционной системы этических и эстетических ценностей, а также традиционных отношений господства// подчинения. В это время в городах менялась власть - на место правителей временно назначались выбранные при помощи жребия лжецари - по характеристике Дж. Фрэзера, "лицо, на которое падал жребий, получало царский титул и отдавало своим подданным приказания шутивого и нелепого свойства. Одному из них этот "царь" мог приказывать смешать вино, другому - выпить, третьему - спеть, четвертому - станцевать, пятому - неодобрительно высказаться о самом себе, шестому - на спине обнести вокруг дома флейтистку". Во время Сатурналий в память об отсутствии рабства в эпоху правления Сатурна происходила смена власти во всех домах: по характеристике Дж. Фрэзера, "на время Сатурналий различие между господами и рабами как бы упразднялось - раб получал возможность носить своего хозяина, напиваться, подобно свободным, сидеть с ними за одним столом. Причем его нельзя было даже словесно упрекнуть за проступки, за которые он в любое другое время был бы наказан побоями, тюрьмой или казнью. Более того, господа менялись местами со своими рабами и прислуживали им за столом; с хозяйского стола убирали не раньше, чем скончил свою трапезу раб. Эта инверсия ролей заходила так далеко, что каждый дом на время превращался

во что-то вроде микрогосударства, в котором все высшие государственные посты занимали рабы - они отдавали приказания, устанавливали законы, как если бы были консулами, преторами или судьями". Кстати, следует сказать, что дни карнавального "опрокидывания" традиционной ценностной системы в Древнем Риме календарно совпадали с временем человеческих жертвоприношений, которые имели место и в Древнем Риме. Так, в глубокой древности, на заре древнеримской цивилизации, по окончании Сатурналий приносились в жертву те самые карнавальные лжецари, которым на время Сатурналий предоставлялась полная свобода действий. Впоследствии этот жестокий обычай в Риме и других крупных городах Римской империи значительно смягчился - и Сатурналии приобрели достаточно невинную форму всенародного карнавала, однако среди солдат в военных лагерях, в частности в Мезии и Дуросторуме, обычай жертвоприношения в дни Сатурналий просуществовал практически до момента падения Римской империи. Там по жребию (разумеется, добровольность была при этом исключена) выбирался молодой и красивый солдат, которого одевали в царские одежды (для сходства с Сатурном) и которому на тридцатидневный срок, по характеристике Дж.Фрэзера, "предоставлялась полная свобода удовлетворения своих чувственных влечений и получения всех видов удовольствий, пусть даже самых низменных и постыдных", после чего он подлежал умерщвлению на алтаре бога Сатурна. В истории осталось имя солдата-христианина Дазия, на которого пал жребий уже в 303 году до н.э. и который, по характеристике Дж.Фрэзера, "отказался играть роль языческого бога и запятнать распутством последние дни своей жизни", за что и был, как мученик за веру, причислен к лику святых.

Рим имел богатые традиции ритуального карнавального пе-

реосмысления традиционной иерархической системы. Это, безусловно, отразилось и на древнеримской литературе, которая впитала в себя смеховой компонент в очень высокой концентрации. Известно, что роль комедии в древнеримской драматургии была значительно выше, нежели в драматургии древнегреческой. Традиции карнавального "унижения" сильных мира сего, безусловно, не могли не повлиять на развитие в древнеримской литературе "обличительных" тенденций, ориентированных на сатирическое изображение жизни представителей римской знати или просто богатеев.

В ряду шедевров древнеримской сатиры можно назвать "Сатирикон" Петрония (до нас дошла лишь часть текста). В "Сатириконе" нашли свое отражение многие стороны современной Петронию действительности. Начинается "Сатирикон" описанием гимназия одного из итальянских городов устами "образованного и беспутного молодого человека" по имени Энколпий, причем описание это носит исключительно сатирический характер: преподавание здесь изображается как набор витиеватых речей, ориентированных на угождение богатым юнцам: "Ложные льстецы, пробивались к пирам богачей, не помышляют ни о чем ином, кроме того, что тем, по их чутью, всего приятнее будет услышать: не получить им того, чего они ищут, пока не расставят разных ловушек для ушей. Так и наставник красноречия, не насади он, подобно рыбаку, на удочку той самой приманки, о которой знает, что уж на нее-то польстятся рыбаки, просидит на берегу безо всякой надежды на улов". И далее в "Сатириконе" описываются разные стороны древнеримской действительности - и вся жизнь в художественном мире "Сатирикона" предстает как огромноеместилище хитрости, коварства, необузданного сластолюбия и грубой

лести, где невозможно довериться даже близкому другу. Так, герой-рассказчик и его ближайший друг Аскилт, образованные люди, столь часто из простой неспособности отказать себе в каком-то удовольствии подводят друг друга, что в конце концов решают расстаться: "Давай-ка разделим наши пожитки и будем бороться с нашей бедностью каждый своим путем. И у меня образование, и у тебя. А чтобы тебе пути не перебегать, примусь я лучше за что-либо другое; иначе всякий день сотни вещей будут нас сталкивать, а по всему городу - растекаться слухи". И едва ли не главным моралистом в художественном мире "Сатирикона" является тот самый юноша Энколпий, который и сам в нравственном отношении весьма далек от совершенства, чего он, впрочем, и не скрывает, ибо считает себя такой же жертвой дурного воспитания, как и всех остальных.

Особый интерес проявляет Петроний к жизни сильных мира сего - и вот в "Сатириконе" подробнейшим образом описывается пир у богатого вольноотпущенника Трималхиона. Особенно удалось Петронию в прямом смысле этого слова поэтическое описание блюд: кабана со стаей дроздов внутри и с "двумя корзинками из пальмовых листьев с финиками" на кляках, "блюда с огромной жареной свиньей во весь стол", а также блюдо с остроумно подобранными названиями: "Серебро со свинством" - подан был окорок, на нем серебряные укусницы. "Ошейник" - был подан кус бычачьей шеи. "Честность и огорчение" - вышли связка чеснока и горчица. "Порей и зверобой" - подали розги и бич. "Лебедь и медянка" - дан соус из лебеды и аттический мед. "Денное и nocturne" - кусок жаркого и свиток. "Собачье и свиное" - поданы зайчатина и окорок. "Буква да мыш, буква да ноги" - принесли гостю камыш, а на нем миноги".

Погружает читателя Петроний – автор "Сатирикона" и в политическую атмосферу Рима, знакомит нас с заботами и тревогами своих не столь богатых, как Трималхион, современников, на пример одного из гостей, Ганимеда: "Вот и было тогда хлеба как грязи: на грош купишь, вдвоем не съпаешь. А нынче на тот же грош отвесят тебе вот такую фитильку: и глянуть не на что... Что день, то хуже... А все почему? Потому что Эдил у нас гроша ломаного не стоит: ему бы кошель набить потуже, а мы оклеивай... Да, уж я знаю, откуда у тебя тысяча-то денариев завелась". Одним словом, Петроний старается представить в своем "Сатириконе" максимально реалистическую картину окружающей его жизни, не отказываясь, разумеется, при этом от осмеяния большинства явлений окружающей его реальности.

Пожалуй, уже именем нарицательным стало имя древнеримского поэта-сатирика Децима Юлия Ювенала (родился между 50 и 60 годами нашей эры – умер после 127 года нашей эры). Из творческого наследия Ювенала до нас дошло 16 написанных гекзаметром сатир в 5 книгах. По ряду данных, объектом обличения в сатирах Ювенала является не просто римская действительность вообще, но конкретно римская действительность эпохи императора Домициана, свергнутого незадолго до этого. Однако в сатирах Ювенала есть и много обобщений.

Пожалуй, важнейшей чертой сатиры Ювенала является ее "лобовой" характер – Ювенал практически не пользуется при осмеянии человеческих или общественных пороков полутонами, но, напротив, описывает то, против чего он негодует, с гневным сарказмом, нарочито сгущая краски.

Вообще римская литература в значительно большей степени была обращена к быту и насущным проблемам римлян – современ-

ников того или иного писателя, нежели литература древнегреческая, в значительной степени ориентировавшаяся на интерпретацию в разных вариантах мифологического наследия. Ювенал уже в Сатире Первой мотивирует свой отказ от оперирования мифологическими образами и обращение к чисто обличительной сатире:

"...Ясно, каким раздраженьем
пылает иссохшая печень,
Ежели давят народ
проводящих толпой то грабитель -
Мальчика, им развращенного,
то осужденный бесплодным
Постановленьем суда:
Что такое бесчестье при деньгах?
Изгнанный Марий, богов прогневив,
уже пьет спозоранку:
Он веселится - и стоном
провинция правит победу.
Это ли мне не считать
венузинской лампы достойным?
Этим ли мне не заняться?
А что еще более важно?
Путь Диомеда, Геракла,
мычанье внутри Лабиринта
Или летящий Дедал
и падение в море Икара?"

Каждая из сатир Ювенала имеет достаточно четкую направленность. Одна из сатир, например, направлена против лицемерия мужчин, которые, осуждая женщин за распущенность, сами позволяют себе намного больше. Другая сатира (шестая) вонзается своим острием уже в женщин: в глазах Ювенала порочны практически все женщины без исключения: они и распущенны, и жестоки, и над рабынями издеваются, и мужей доводят до всяческих бед.

"Однако мужья временами
То, что полезно, предвидят;
иные берут руководством

Жизнь муравья, опасаясь познать
и холод и голод,
Ибо мотовка жена
не чует имущества гибель".

И вот Ювенал перечисляет всевозможные способы самоубийства, которые, по его мнению предпочтительнее женитьбы:

"Был ты в здравом уме -
и вдруг ты женишься, Постум?
Гонит тебя Тизифона, ужален ты змеями, что ли?
Хочешь терпеть над собой госпожу?
Ведь есть же веревки
Крепкие, окна открытые есть
на жутких высотах:
Вон и Эмилиев мост
поджидает тебя по соседству".

Поводом для обличения у Ювенала очень часто служит чрезмерная в его глазах роскошь, которой его сограждане себя окружили - особенно если это касается власть имущих. В одной из сатир (под номером 4) подробнейшим образом описывается, например, созыв государственного совета императора Домицианом, который созвал государственный совет по весьма важному для Рима поводу: император не знал, что делать с поданной ему огромной камбалой, которая не помещалась ни на одном блюде (в конце концов было решено изготовить для этой цели особое блюдо, пригодное для того, "чтобы вместить в его стенки такую громаду").

Отдельную сатиру Ювенал посвятил обличению тех, кто недостойным поведением запятнал знатность своего рода. Сам Ювенал по ряду данных был сыном вольноотпущенника, то есть бывшего раба - и в его сатирах отразилась убежденность в том, что гарантом доблести является в первую очередь не знатное происхождение: в сатире восьмой он преднамеренно сталкивает примеры доблестного поведения людей плебейского происхождения - и позорные пос-

тупки знатных римлян, причем Ювенал склонен к "лобовому" столкновению "говорящих" примеров:

"Самый последний из добрых царей,
заслуживших трабею,
Прутьев пучки, диадему Квирина,
был сыном служанки.
Консула же сыновья, которым надо бы сделать
Нечто великое ради свободы,
что превзошло бы
Подвиг Коклекса и Муция подвиг
или же девы,
Тибр переплывшей,
тогда границу всего государства,
Тайно изъяли засов у ворот
для возврата тиранов".

Отдельная сатира (тринадцатая) посвящена преступности: описывая ее разгул, Ювенал с горечью замечает:

"Где такой праздничный день,
в какой не поймали бы вора,
Не было бы вероломств, обманов,
преступно добытой
Прибыли - денег таких,
что берутся мечом или ядом?
Много ли честных людей?
Насчитаешь их меньше, чем входов
В Фивы с семью воротами
иль устьев обильного Нила.
Время такое теперь,
что похуже железного века;
Даже природа сама
не нашла для разбойного имя
И не сумела назвать
по какому-нибудь из металлов".

Последняя из дошедших до нас сатир Ювенала - шестнадцатая - подвергает обличению римскую армию - и прежде всего ее закрытость, отгороженность от остального мира, неподсудность военных

гражданскому суду. Ювенал моделирует следующую ситуацию: допустим, от рук легионера пострадал кто-то из римлян. Разумеется, "Наказан

Будет обидчик, коль есть законный для жалобы повод".

Все так - только потерпевшему придется, если он надумает жаловаться, отправляться в военный лагерь, где только и мог в древнем Риме проходить суд над легионером - ведь

"...Обычай Камилла
Надо блюсти, и солдат не должен
судиться вне вала
Иль далеко от знамен".

А посему, - лучше не жаловаться:

"...Да и кто же решится
В лагерь пойти, кто настолько Пилад,
чтоб забраться на насыпь
Вала? Пусть слезы сейчас же
подсохнут; зачем беспокойство
Ваших друзей. Все равно
им придется просить извиненья
Скажет судья "Дай свидетеля", -
пусть кто-нибудь, кто побои
Видал, посмеет сказать:
"Я видал" - и его я признаю
Бороду предков достойным носить
и длинные кудри.
Мог бы скорей привести
ты свидетеля ложного против
Штатского, чем отыскать такого,
кто правду сказал бы
Против военных людей
или что-нибудь против их чести".

Сатира шестнадцатая закончена не была.

Сатиры Ювенала проникнуты горьким сарказмом - в современном ему Риме он не видит практически ничего, вселяющего надежду, если не считать время от времени встречающихся в его сатирах

дифирамбов спокойной провинциальной жизни или же "естественности" первобытного человека времен царства легендарного Сатурна, в честь которого и проводились Сатурналии:

"Верю, что в царстве Сатурна
Стыдливость с людьми пребывала:
Видели долго ее на земле,
когда скромным жилищем
Грот прохладный служил,
которого тень заключала
Вместе весь дом – и огонь,
и ларов, и скот, и владельна;
В те времена,
что супруга в горах устилала лесное
Ложу соломой, листвою
и шкурами дикого зверя".

Ну что ж, в эту эпоху Ювенал не жил – и поэтому, наверное, мог вообразить в ней что-то хорошее.

Древнеримская карнавальная традиция включала в себя элемент временного разрушения всех привычных связей, превращения мира в глазах людей в нечто, полное неожиданностей и непредсказуемых событий, когда возможны любые самые неожиданные превращения. В связи с этим в древнеримской литературе был весьма распространен жанр "метаморфоз", в рамках которого возможно описание самых неожиданных превращений. В частности, очень представительны здесь "Метаморфозы" Апулея (другое название "Золотой осел").

Апулей (124 или 125 г. н.э. – год смерти неизвестен).

Апулей был сыном крупного чиновника, получил прекрасное философское образование, был автором ряда трактатов, долго жил в Карфагене, где онискал себе славу лучшего оратора и даже занимал должность верховного жреца. В его "Метаморфозах" мы сталкиваемся с целым рядом событий совершенно мистического порядка. Надо сказать, что и в его собственной судьбе были достаточно

неожиданные повороты. Так, еще юношей Апулей женился на сорокалетней матери своего соученика Пудентиллы — и был обвинен родственниками первого мужа Пудентиллы в том, что он Пудентиллу околдовал, а обвинение в колдовстве тогда грозило смертью. Апулей спасло тогда лишь чудо — и в конечном счете он был оправдан. И вот в художественном мире апулеевских "Метаморфоз" можно столкнуться с совершенно неожиданными сюжетными поворотами, с разрушением, кажется, незримых связей. Реалистическое описание древнеримской действительности сочетается в художественном мире "Метаморфоз" с миром фантастическим, миром неожиданных превращений и "перевернутых" иерархических систем. Уже на первых страницах "Метаморфоз" присутствует описание колдуньи, которая "власть имеет небо спустить, землю подвесить, ручки твердыми сделать, горы расплавить, покойников вывести, богов низвести, звезды загасить, самый Тартар осветить". И далее очень спокойно повествуется, как "кабатчика одного соседнего и, значит, конкурента, обратила она в лягушку", так что "...теперь этот старик, плавая в своей винной бочке, прежних посетителей своих, из гущи, хриплым и любезным кваканьем приглашает". А само повествование в "Метаморфозах" ведется от лица образованного юноши по имени Луций, который, пожелав натереться волшебной мазью и на время превратиться в птицу, по ошибке натирается другой мазью — и превращается в осла: "И уже помахивая то одной, то другой рукой, я старался подражать движениями птицы — но ни малейшего пушка, нигде ни перышка, только волосы мои утолщаются до шерсти, ... кожа моя грубеет до шкуры, да на конечностях моих все пальцы, потеряв разделение, соединяются в одно копыто, да из конца спинного хребта вырастает большой хвост. Уж лицо огромно, рот растягивается и ноздри расширяются, и губы висят, к тому

же и уши мои непомерно увеличиваются и покрываются шерстью". Но при этом апулеевский осел остается одушевленным, тонко чувствующим существом, влюбленным в служанку Фотиду: любовь не покидает его даже после принятия ослиного облика. По ходу действия одушевленный осел подвергается страшным испытаниям: его жестоко избивают за поправу огорода, позже он оказывается в качестве вьючного животного у разбойников, и ему многократно приходится слышать разговоры, в ходе которых планируется его убить: "И один из разбойников говорит: "Долго ли мы будем даром кормить этого никуда не годного осла, который теперь к тому же еще и окремел? А другой: - "Как только это проклятый завелся у нас в доме, ни в чем настоящей удачи нам нет, самых храбрых то ранят, то насмерть убивают. - Еще другой: - "Как только он, хочет не хочет, поклажу донесет, - я не я буду, если его вниз головой не сброшу, пускай ястребы им досыта питаются". Пока эти добрейшие люди так между собой о моей смерти переговаривались, мы добрались до дому". Позже Луцию выпадает жребий вертеть мельничный жернов - и опять выслушивать беседы пастухов о том, как лучше убить осла, а вину свалить на волка. А ведь апулеевский осел все слышит и все понимает - только сказать ничего не может.

Помимо сугубо ослиных испытаний приходится апулеевскому герою-рассказчику переносить испытания и чисто человеческие, в том числе и мучиться угрызениями совести. Вот на его глазах от лап медведицы гибнет мальчишка-погонщик, а в убийстве обвиняют человека, который к этому непричастен и закликает задержавших его крестьян: "Ах, если бы сам осел.., которого мне лучше бы никогда не встречать, обладал человеческим голосом! Он бы подтвердил мою невиновность, и вам стало бы стыдно за ваше обращение со мной". Да только не может одушевленный осел вымолвить ни

слова – и мучится угрызениями совести. Затем приходится бедному ослу выслушивать горькие упреки матери погибшего погонщика: "А этст, полюбуйтесь, в полной безопасности уткнулся в ясли и свою прожорливость убажает, только и знает, что набивать свою ненавистную и бездонную утробу жратвой, ни бедам моим, не посочувствует, ни об ужасном несчастье со своим покойным хозяином не вспомнит. Как бы там ни было, а он уже заранее считает себя ни в чем неповинным: ведь преступникам свойственно после самых злодейских покушений, не взирая на упреки нечистой совести. Призываю богов в свидетели, негоднейшая скотина, хотя бы и обрел ты на время дар речи, какого безмозглого дурака сумеешь ты убедить, что ты ни при чем в жестоком этом деле, когда ты и копытами мог защитить бедного мальчика и укусами врага отогнать"...

Выше уже говорилось, что одна из важнейших составляющих европейской карнавальской культуры – это почти ритуальное разрушение традиционных иерархических систем. Естественно, что влюбленный юноша Луций должен был вызвать у читателя "Метаморфоз" самые искренние симпатии, в то время как осел в глазах древних римлян (как, впрочем, и в глазах наших современников) был отнюдь не самым благородным животным. И помещение Апулеем души юноши Луция в ослиное обличье является, таким образом, данью традициям карнавальской культуры, в рамках которой, по характеристике М.Бахтина, "...Осел – один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего". В этой связи Бахтин как раз и упоминает апулеевского "Золотого осла" (второе название "Метаморфоз"). По характеристике М.Бахтина, впрочем, значительно более заметное место в европейской карнавальской традиции осел занял в средние века. Так, например, в эпоху Средневековья

в католической Европе существовал санкционированный церковью "праздник ослов" — "в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле". Этот праздник описывается в книге М. Бахтина "Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса" следующим образом: "В центре этого праздника оказались не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно осел и его крик *"Hinham!"* Служили особые "ослиные мессы". До нас дошел официум такой мессы, составленный строгим церковником Пьером Корбейлем. Каждая часть мессы сопровождалась комическим ослиным криком *"Hinham!"* По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному, и ему вместо *"Амен"* трижды отвечали таким же ослиным криком".

Безусловно, древнеримская литература — явление очень сложное, включающее в себя огромное количество составляющих. В данной работе сделан большой акцент на древнеримской традиции комического переосмысления окружающей действительности — в самом деле, роль древнеримской части античного фундамента в последующем развитии европейской смеховой культуры была огромной. Но Рим знал и эпоху расцвета лирической поэзии — наиболее предостаточно известны здесь имена Овидия и Катулла. Наконец, в Древнем Риме были богатые традиции художественного освоения итальянской мифологии, тесно переплетенной с мифологией древнегреческой (в самом деле, многие древнеримские боги и по своему происхождению, и по своим функциям вызвали прямые ассоциации с древнегреческими богами, только имена у большинства из них сменились: Зевс стал Юпитером, Гера — Юноной, Аполлон — Фебом, Гермес — Меркурием).

Мифологическая история зарождения "племени латинян" и фак-

тически основания Рима нашла достаточно целостное воплощение в "Энеиде" Вергилия (70–19 годы до н.э.). "Энеиду" Вергилий писал последние 11 лет своей жизни. Над этим произведением Вергилий работал в прямом смысле этого слова самоотверженно: сперва он сочинил все 12 книг "Энеиды" в прозе; а затем уже начал переводить их в стихотворную форму, оттачивая каждый из стихотворных фрагментов до почти абсолютного совершенства. По свидетельству М.Гаспарова, "работа была ежедневной: поутру он на свежую голову олагал и диктовал писцу сразу по многу стихов, а потом в течение дня их отделивал, оттачивал и сокращал – часто до нуля". В последний год жизни он решил совершить первое в своей жизни крупное путешествие – и увидеть своими глазами греческие и троянские места, о которых шла речь и еще не законченной "Энеиде". Это путешествие оказалось роковым: в Греции Вергилия подстерег солнечный удар, и через короткое время поэт умер.

В рамках "Энеиды" собрана воедино та часть древнегреческой мифологии, которая касается "племени латинян" и, таким образом, стала важнейшей составной частью мифологии итальянской. В основу сюжета положен пришедший из Древней Греции и вошедший в гомеровскую "Илиаду" миф о троянце Энее, который чудом остался жив во время троянской войны, после длительного плаванья оказался на итальянской земле, стал вождем племени латинян, и перенес на итальянскую землю троянские пенаты или лары – то есть деревянные изображения богов-хранителей домашнего очага, которые отождествлялись с самими богами и которое имело каждое государство, каждый город, каждая деревня или семья. Таким образом, древние римляне считали себя потомками троянцев.

В "Энеиде" нашли свое отражение многие античные мифы и сюжеты, легшие в основу ряда других произведений (в частности, в

"Энеиду" вошел уже ранее упомянутый сюжет, связанный с прине-
сением царем Агамемноном в жертву собственной дочери Ифигении).

Особое внимание в художественном мире "Энеиды" Вергилий
уделил подземному царству мертвых (книга шестая) – и именно на
традицию, заложенную Вергилием, во многом опирался Данте, по-
гружая автобиографического героя своей "Божественной комедии" в
потусторонний мир. Подземное царство у Вергилия во многом напо-
минает царство Аида из мифологии древних греков. Река Стикс
здесь, правда, превращается в "ширь стигийских болот"; есть
здесь и "Коцита глубокие воды" – "ими поклявшийся бог не осме-
лится клятву нарушить" (в интерпретации Гесиода, как говорилось
выше, роль такой реки играл Стикс). Вост в вергилиевском под-
земном царстве и лодочник Харон, причем "перевозит он лишь пог-
ребенных":

На берег мрачный нельзя
переплыть через шумные волны
Прежде теням, чем покой
обретут в могиле останки.
Здесь блуждают они
и сто лет над берегом реют, –
Только потом к желанной реке
их вновь допускают".

Надо сказать, что и древние греки, и древние римляне считали
погребение тела важнейшим условием успокоения души умершего в
царстве мертвых. Поэтому Креонт из "Антигоны", отказывая в пог-
ребении погибшему брату Антигоны, считая, что подвергает каре
не тело (которое все равно уже ничего не ощущает), но душу это-
го человека, обреченную по воле царя на мучительные блуждания
в преддверии царства мертвых. В художественном мире "Энеиды"
через Стикс пытается "незаконно" переплавиться душа сподвижника
Энея Палинура, тело которого по несчастному стечению обстоя-
тельств не было погребено, – но "разоблачается" жрицей подзем-

ного царства: "Как ты посмел, Падинур,
нечестивой жадой гонимый,
Непогребенным прийти
к стигийским волнам суровым,
Как воротиться дерзнул
к реке Зменид самовольно!
И не надейся мольбой изменить
решенья всевышних".

Есть в художественном мире "Энеиды" и упоминание об одном из подвигов Геракла (в Древнем Риме он стал Геркулесом (Алкидом)), связанном с похищением стража подземного царства Церберы - "этот схватил и связал
преисподней трехглавого стража
Прямо у царских дверей
и дрожащего вывел на землю".

Пожалуй, тем новым, что внес Вергилий в античную интерпретацию посмертной судьбы человека, является довольно подробное описание возможных вариантов судьбы человека в царстве мертвых. В частности, те, чье тело не погребено, вынуждены в вергилиевском царстве скитаться в преддверии подземного царства. Отдельно в вергилиевском подземном царстве есть место для умерших младенцев; "Рядом - обители тех, кто погиб от лживых наветов, но без решенья суда не получают пристанища души"; "далее - унылый приют для тех, кто своею рукою "Предал смерти себя без вины
и, мир ненавидя,
обросил бремя души".

Отдельно описываются "поля скорби", где находятся "все, кого извела любви жестокая язва". Вообще следует сказать, что в интерпретации Вергилия посмертная судьба человеческой души есть продолжение земной жизни человека (подобный взгляд отразился и в мифологии древних греков). Вот и умерших от любви в художественном мире "Энеиды" "и смерть не избавила... от мук и тревоги".

Надо сказать, что деление царства мертвых на рай и ад было характерно не только для христианской традиции. В подземном царстве из "Энеиды" Вергилия уже есть некое подобиерая - Элизий (жизнь в котором, впрочем, является продолжением земной жизни праведников - допустим "Если кто при жизни оружие И колесницы любил, если кто в особом пристрастьем Резвых коней разводил, получает все то же за гробом").

Есть там и Тартар - место для грешников:

"В глубину уходит настолько
Тартара темный провал,
что вдвое да дна его дальше,
Чем от земли до небес,
до высот эфирных Олимпа".

Мучатся здесь в первую очередь богоборцы - прежде всего "титанов древнее племя", а также другие мятежники: одни "посягнули взломать руками небесные своды "Тщась громовержца изгнать и лишить высокого царства"; другой осмелился требовать, "чтобы народ ему поклонялся, как богу" (древнегреческая мифология тоже, как известно, на самое суровое воздаяние обрекала именно богоборцев - вспомните о судьбе Марсия, Арахны, Ниобы, Сизифа, Тантала или Прометея). Есть, впрочем, там и множество "обычных" грешников, о которых рассказывает Фебова жрица:

"Те, кто при жизни враждой
родных преследовал братьев,
Кто ударил отца, или был бесчестен с клиентом,
Или, богатства нажив,
для себя лишь берег их и близким
Не уделял ничего
(здесь таких бесчисленные толпы),
Или убит был за то,
что бесчестил брачное ложе,

Или восстать на царя дерзнул, изменяя присяге,
Казни здесь ждут. Но казни какой -
узнать не пытайся,
Не вопрошай об участи их и о видах мучений.
Катят камни одни, у других распятое тело -
К спицам прибито колес...
Этот законы за мзду отменял
и менял произвольно.
Тот на дочь посягнул,
осквернив ее ложе преступно,-
Все дерзнули свершить
и свершили дерзко злодейство.
Если бы сто языков и столько же уст я имела,
Если бы голос мой был из железа -
я и тогда бы
Все преступленья назвать не могла
и кары исчислить".

В этом перечислении, безусловно, отразились этические представления древних римлян, их представления о грехе.

Наконец, существовали в сознании древних римлян представления о наличии некоего подобия католического чистилища, о наличии грехов, не являющихся несмыслимыми, но в то же время лишающих права на попадание в Элизий. Древние римляне оставляли в таких случаях возможность искупления. И вот души виновных в таких грехах попадали на берега реки забвения Леты: испив летеискую воду забвения, они должны вновь вселиться в тела. Впрочем, это искупление, по словам отца Энея, которого Эней встречает именно на берегу Леты, закономерно вытекает из земного бытия этих душ. Ведь, по словам отца Энея, чем грешнее человека, тем труднее его душе освободиться от греховной плоти и тем сильнее его душа в царстве мертвых испытывает потребность вновь облечься плотью, чтобы в новой жизни через страдание от власти плоти окончательно освободиться и попасть в Элизий. И не случайно на вопрос Энея:

"Мыслимо ль это, отец,
чтоб отсюда душа стремилась
Снова подняться на свет
и облечься тягостной плотью?
Злая, верно, тоска
влечет несчастных на землю!"

его отец Анхиз отвечает (слушайте и думайте, к чему ближе изложенный ниже взгляд на сущность мироздания — к материализму или

к идеализму): "Землю, небесную твердь
и просторы водной равнины,
Лунный блистающий шар,
и Титана светоч, и звезды, —
Все питает душа,
и дух, по членам разлитый,
Движет весь мир,
пронизав его необъятное тело.
Этот союз породил и людей, и зверей, и пернатых,
Рыб и чудовищ морских,
сокрытых под мраморной гладью.
Душ семена рождены в небесах
и огненной силой
Наделены — но их стягивает косное тело,
Жар их земная плоть,
обреченная гибели, гасит.
Вот что рождает в них страх,
и страсть, и радость, и муку,
Вот почему из земной тюрьмы
они света не видят.
Даже тогда, когда жизнь
их в последний час покидает,
Им не дано до конца от зла,
от скверны телесной
Освободиться: ведь то,
что глубоко в них вкоренилось,
С ними прочно срослось —
не остаться надолго не может.
Кару нести потому
и должны они все — чтобы мукой

Прошлое зло искупить.
Одни, овеваемы ветром,
Будут висеть в пустоте,
у других пятно преступленья
Выжжено будет огнем
или смыто в пучине бездонной
Маны любого из нас
понесут свое наказание,
Чтобы немногим затем перейти
в простор Элизийский.
Время круг свой замкнет,
минут долгие сроки,
Вновь обретет чистоту,
от земной извлеченный порчи,
Душ изначальный огонь,
эфирным дыханьем зажженный.
Времени бег круговой
отмерит десять столетий, —
Души тогда к Летейским волнам
божество призывает,
Чтобы, забыв обо всем,
они вернулись под своды
светлого неба и вновь
захотели в тело вселиться".

Здесь отразилась идея своего рода "круговорота душ", рожденных на небе, вселяющихся во всевозможные тела и находящиеся в это время словно бы "между небом и землей": с одной стороны, их постоянно влечет породившее их небо, но, с другой стороны, они уже несвободны и от греховного тела — и даже в потустороннем мире они уже испытывают потребность в новом воссоединении с телесной оболочкой.

"Энеида" Вергилия прижилась в России в качестве классического образца; она входила в соответствующие гимназические курсы. В связи с этим по России ходило множество "переработанных Энеид", стилизаций "под Энеиду". Одной из таких стилизаций мо-

жно считать комическую поэму "Энеида" украинского поэта И.П. Котляревского первая часть которой вышла в 1798 году, а последующие части писались уже в начале XIX века. В художественном мире комической "Энеиды" комически переосмысленный сюжет вэргилиевской "Энеиды" сочленен с рядом реалий современной Котляревскому украинской жизни. Харон у Котляревского берет за перевоз пол-алтына с души. А в свой комический Тартар Котляревский поместил и своего собрата по ремеслу Максима Парпуру, который издал в Петербурге комическую "Энеиду" без ведома и согласия автора:

"Там страхолюдную фигуру
Поджаривали, как шашлык.
Стеснять бесчестную натуру
Корыстолюбец не привык.
Ему и медь за шкуру лили,
И распинали на кобыле;
Пришлось на вертеле торчать
за то, что рукопись чужую,
Нарушив заповедь восьмую,
За деньги отдавал в печать".

У троянцев в художественном мире "Энеиды" украинские имена, да и сам Эней — одновременно и троянец, и казак; Плутона называют "Пан Плутон" и т. д. Есть и ряд других перелицованных "Энеид".

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВЫПУСК I

1. Вступительная статья к учебному пособию 3
2. Античная мифология II
3. Древнегреческая драматургия
(трагедии Софокла и Еврипида, комедии Аристофана) 39
4. Литература Древнего Рима
(произведения Плавта, Теренция, Петрония, Апулея,
Ювенала, "Энеида" Вергилия) 103

ВЫПУСК П

1. Эпос как культурное явление. Сравнительная характеристика средневековых эпосов различных народов Европы и Азии.
2. Религиозная культура Средневековья и эпохи Возрождения (Данте "Божественная комедия").
3. Европейская карнавальная культура Средних веков и эпохи Возрождения.
4. Европейская утопия эпохи Возрождения.
5. Творчество В. Шекспира.
6. Литература эпохи классицизма (теоретические постулаты Н. Буало, трагедии П. Корнея, комедии Ж.-Б. Мольера).
7. Французское Просвещение (творчество Д. Дефо и Дж. Свифта).
8. Немецкое Просвещение (И.-В. Гёте "Фауст"; Г.-Э. Лессинг "Натан Мудрый").

ВЫПУСК III

1. Английский романтизм (творчество В. Блейка, поэтов "озёрной школы", Дж.-Г. Байрона, П.-Б. Шелли).
2. Немецкий романтизм (творчество Э.-Т.-А. Гофмана).
3. Творчество Г. Гейне.
4. Реализм как художественный метод.
5. Творчество О. де Бальзака.

6. Творчество Э. Золя.
7. Творчество Ги де Мопассана.
8. Творчество А. Франса.
9. Английский реализм. Творчество Ч. Диккенса.
10. Драматургия Г. Ибсена.
11. Идеино-эстетические искания европейской интеллигенции в конце XIX—начале XX веков (творчество О. Уайльда, Киплинга, Г. Аполлинера, Э. Верхарна, М. Метерлинга).

ВЫПУСК IV

1. Творчество писателей «потерянного поколения».
2. Утопия и антиутопия в европейской литературе XX века (произведения Г. Уэллса, Дж.-Б. Шоу, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Бредбери и т. д.).
3. Творчество О. Хаксли.
4. Антитоталитаристская традиция в немецкой литературе 20-х—50-х годов XX века (на материале произведений Гауптмана, Л. Фейхтвангера, Э.-М. Ремарка, Б. Брехта, Борхерта).
5. Экзистенциалистская философия и французская литература XX века (творчество Ж.-П. Сартра и А. Камю).
6. Творчество У. Голдинга.
7. Молодой человек в западной литературе XX века.

